الهيئة العامة لقصور الثقافة

كتابات نقدية
98

نازك الملائكة

سايكولوجية الشعر
ومقالات أخرى



(98)

سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى

نازك الملائكة

يناير

2000

كتابات نقدية
98

سايكولوجية الشعر
ومقالات أخرى
نازك الملائكة
يناير ٢٠٠٠

الهيئة العامة لقصور الثقافة
كتابات نقدية - شهرية (98)

المراسلات : باسم مدير التحرير
على العنوان التالى
١٦ أ ش أمين سامى - القصر العينى
رقم بريدى : ١١٥٦١

كتابات نقدية

98

مقدمة

يكاد كتابى هذا يكون الجزء الثانى من كتابى "قضايا الشعر المعاصر" لأننى أتناول فيه بقية القضايا التى لم ترد فى الكتاب الأول، مثل علاقة الشعر باللغة، ومثل الجانب السايكولوجى من القافية، ومثل ارتباط الشعر الحديث بالمأثورات الشعبية (الفولكلور)، ومثل الحالة النفسية التى تواكب ميلاد القصيدة لدى الشاعر وسوى ذلك من موضوعات.

وقد ألحقت بالكتاب باباً فى النقد التطبيقى للشعر تناولت فيه شاعراً قديماً هو (المتصوف عمر بن الفارض) وقد درسته دراسة نقدية تكاد لا تتعلق بالتصوف، كما تناولت شاعر حديثاً هو (ايليا أبا ماضى.)

وليست بى رغبة فى أن أكتب للكتاب مقدمة وإنما أحب أن أتركه يشق طريقه إلى ذهن القارىء دونما مساعدة منى.

نازك الملائكة

فى ٢٢ من رجب ١٣٩٩هـ - ١٩٧٩/٦/١٧م

الباب الأول

في الجانب السايكولوجي من الشعر

الفصل الأول
الشاعر واللغة

لابد لنا أن نشير فى أول هذا الفصل إلى وجود رابطة خفية بين الشاعر ولغته التى يستعملها فى نظم الشعر وتلك رابطة يختص بها الشاعر لأننا لا نجد مثيلا لها يقوم بين الأديب الناثر ولغته. وسر هذا الاختصاص لدى الشاعر أنه أكثر انقياداً واستسلاماً إلى اللاوعى اللغوى بسبب ما يملك من إحساس مرهف مشحون وروح محتشد زاخم حتى يكاد الشعر يصبح سلسلة من الرحلات في الأعماق الباطنة للغة يقوم الشاعر بإحداها فى كل قصيدة يبدعها حتى تصير القصيدة كياناً له تاريخ، وهيكل، وأربعة أبعاد.

ومن الأسباب التى جعلت الشاعر أوثق اتصالاً باللغة أن تعبيره موزون مقفى ذلك أن الوزن يستثير فى الذهن

تأريخاً سحيقاً مطمورا للغة فتنبثق في ذهن الشاعر ألفاظ مفاجئة لم تكن تخطر على باله قبل بدئه بإبداع القصيدة . فكأن ذهنه مفتاح غير واعٍ لأسرار اللغة بحيث تنبعث أبعاد مطموسة سحيقة القدم من تاريخ اللغة المتخفّى . وهذه الأبعاد لا يصلها إلا الشاعر . لا بل يكاد الشاعر نفسه لا يحقق الوصول إليها إلا عندما تعتريه الحالة الشعرية التى تصبح النفس الإنسانية خلالها مسربلة بأردية الموسيقى بحيث تعين الشاعر وتلهمه خلال تيهه في غابة الألفاظ.

ولابد للشاعر الذى تتوثق صلته باللغة وقوانينها من أن تكون ملكة اللغة قد أصبحت فطرة فى نفسه يغرف منها بلا انتهاء . بحيث يبدع الصور والموسيقى ويأتى بأروع الأنغام دون أن يخرج على أسس اللغة وقواعدها. هنا تصبح اللغة منبعاً زاخماً دون أن تبقى مجرد أداة. ودون أن تستحيل إلى تلك "الآلة" الصماء التى قررها ميخائيل نعيمة فى أول شبابه عندما ألف كتابه المندفع (الغربال) وإنما اللغة كنز الشاعر وثروته . إنها جنيته الملهمة. فى يدها مصدر شاعريته ووحيه. فكلما ازدادت

صلته بها وتحسسه لها كشفت عن أسرارها المذهلة وفتحت له كنوزها الدفينة. إن كل صورة فى قصيدة الشاعر يكمن فيها من العوالم ما لا حدود له. والشاعر هو الذى يزيح الأستار عن تلك العوالم الغافية ويقودنا إلى حيث تلك الكنوز المطلسمة التى حجبها حاجز الزمن الكثيف وغطى ضياءها وألوانها.

ولو سألنا أنفسنا : لماذا تنقاد اللغة للشاعر أكثر مما تنقاد لسواه؟ لأجبنا بأن كنوز اللغة أشبه بدهاليز خفية دفينة تراكمت فوقها أتربة السنين والقرون. فلن يستطيع العقل الإنسانى أن يعثر على خفاياها بمبادرة واعية. وإنما لابد له من الاستيطان والإدراك باللمح الموهوب خلال نوع من الطفرة الشعرية. والشاعر هو الذى يقوم بتلك الطفرة ، لأنه يصبح حين تعتريه لجج الحالة الشعرية مشحون الذهن بالموسيقى ، غائصا فى أعماق عدم الوعى ، بحيث تندفع اللغة. فى عقله غير الواعى. فترفع إلى سطحه عشرات الكلمات المطموسة الأصداء مما رقد قرونا فى الذهن الجماعى للأمة وبعثته السورة المائجة المتلاطمة للحالة الشعرية.

يتحدث علماء النفس عن "العقل الباطن" ويريدون به قدرة العقل الخفية غير المفسرة على إدراك ما لا يدركه الوعى فى طفرة مفاجئة تكشف المستور والخفى والغامض، كأن يرى النائم فى حلمه تفاصيل الشوارع فى مدينة لم يرها طوال حياته . ويكون حلمه مطابقا للواقع تمام المطابقة. وهذا من عمل العقل الباطن الذى يقدر على تخطى المسافات واختراق الحجب. ومثل هذه الطفرات الذهنية قد تحدث لغير ذوى الثقافة، لأن إدراكهم يقوم على الرؤية ولا يحتاج إلى العلم. أما إدراك تاريخ قديم للفظة من ألفاظ اللغة فهو حلم لا يحدث إلا لمن كانت اللغة تشغل ذهنه وروحه باستمرار. إن الرحلة فى أعماق الزمن فى موضوع لغوى أكثر ما تحدث للشاعر، لأن اللغة حبيبته وبضاعته وعلمه. ولذلك يقوم له ذهنه الباطن بالطفرة. وإنما يطفر الذهن باتجاه ما يحبه صاحب ذلك الذهن وما يشتغل به. فكأن الإنسان يلقى الأسئلة والعقل البشرى الخصب يندفع إلى الإجابة.

غير أن تكشّف المجاهل فى الألفاظ لا يتم فى وضوح الحلم الذى يرينا مدينة لا نعرفها رؤية واضحة. وإنما يتم

على صورة أخفى وأدق. فالحروف تنكشف وهذا الانكشاف هو الشعر. إن اللغة تتفتح كالوردة بين يدى الشاعر، وكل ما عليه أن يخشع بإزائها خشوع إعجاب وتقديس، وأن يحب صيغها ويتذوق أقيستها، وأن يدرك أن لها كياناً ذاتياً منفصلا عنه. وبعد، فإننا حين نعتبر اللغة مجرد أداة فإنما نحدّ أبعادها وننتقص من ترامى امتداداتها، دون أن ندرك ما ينبغى لنا أن ندركه من أنها ذات عميقة وأن لها شخصية وكيانا. فإذا أردنا أن تغدق علينا أسرارها وتفيض علينا من سحرها، وجب علينا أن نتعمق فى تذوقها . ونختار دروبها ومسالكها وبحارها. ونعرف الكثير عن طبيعتها وخصائصها وفلسفة صيغها.

والواقع أن الشاعرية حس لغوى، عال كثيف الأعماق، ولذلك لا يستطيع الشاعر أن يبدع فى لغة لا يحسها تماماً . وإنما الحس الذى نتحدث عنه، استخراج المعانى الدفينة فى الكلمات والحروف، وهى شحنات اختزنها التاريخ والقدم فى اللغة بحيث لا يتبينها الفرد العادى وإنما يدركها الشاعر. والواقع أننا لا نستعمل اللغة فى قصائدنا وإنما تستعملنا هى، ومعنى هذا أنها تعبر عن

ذاتها على ألسنتنا وتحيا وتمور وتتسع وتكشف أسرارها.

والواقع أن اللغة أشبه بحقل فارغ خصب. والشاعر هو الفلاح الموهوب الذى يستنبت منه أشجار الرمان والمشمش والليمون. أما من لا موهبة له فقد تجمد الأرض بين يديه فلا تنبت شيئاً. ومعنى هذا أن اللغة نبع خصب بين يدى الشاعر، فهو يفيض ويغدق ويتدفق إذا عرف هذا الشاعر كيف يستعملها، وينقبض ويشح وينضب إذا لم يتحسس بأسرارها. ولغتنا العربية كيان مكتمل فيه عمق وخفايا وامتدادات وله هيبة واستقلال. وله قوانين فيها سر شخصية اللغة ومنبع جمالها. وليس لنا أن نستهين بهذه القوانين، لأن اللغة لا تكشف لنا خفاياها وأبعادها إلا إذا منحناها خشوعنا وأحببنا أسسها حبا يخالطه نوع من التقديس.

وقد ذهب بعض المعاصرين إلى أن قواعد النحو واللغة إنما هى قيد فى عنق الشاعر الذى يستعمل تلك اللغة يضايقه ويسد عليه السبيل ويستنفد تفكيره الذى يريده لإبداع المعانى. والواقع أن قواعد النحو، فى معناها ، صديقة الشاعر وحاميته ، تعطيه الأمان وتحرس معانيه

بما تزيله من ضباب الالتباس. وتبدو لي القواعد أشبه بطرق معبّدة في غابة كثيفة موحشة يضل فيها السائرون، وإنما هي مأنوسة؛ لأن ملايين من الناس قد قطعوها قبلنا. فهي تعكس مشاعرهم ولفتات أذهانهم وأحداث حياتهم. لقد فرشوها بألفة البداهة ووهبوها أنس الحياة. فإذا استعمل الشاعر القواعد المألوفة المقبولة في اللغة أنس الفكر الناطق بها. في حين يجيء الشذوذ والخطأ موحشاً للقلب الإنساني أشبه بطريق وعر شائك. إن القاعدة تهبنا العمق التاريخي وتربطنا بالزمن، لأن وراءها ملايين من العقول العربية، وفيها تنبض أسرار ماضينا. أما الشذوذ فهو ينبت بنا ويبتعد حيث لا نجد مشاركا ولا أنيسا.

ولقد شاعت خلال العشرين سنة الأخيرة شائعة بين أدباء الوطن العربي مضمونها أن الغلط في قواعد النحو واللغة مباح كل الإباحة في الشعر لأن الشاعر – في زعمهم – ليس عالماً باللغة وإنما هو منشد يفصح عن عواطفه بين يدي جمهور يحب الشعر ولا يحب القواعد. قالوا: "إن القاعدة الجامدة تصرف ذهن الشاعر عن أنغامه

وإن فيها ثقلا وبرودة» .

وخلاصة مذهب هؤلاء الأدباء أن الغلط لا يضير الشاعر فليخطىء كما يشاء وليكف الناقد عن ملاحقته. وقد انعكس هذا المبدأ على النقد المعاصر كله فأصبح الناقد العربى يقرأ قصيدة مشحونة بالأخطاء النحوية واللغوية فلا يشير إلى ذلك بحرف وإنما يمضى يتحدث عن موسيقى القصيدة والصور فيها ثم يكتفى وكأن القصيدة سالمة من كل ضعف. والواقع ـ وهو رأينا ـ أن الغلط يضير الشاعر ويضير الفكر ويضير الجمال. وإنما يصدر هؤلاء النقاد، فى دعوتهم إلى التسامح مع الخطأ، عن تجزيئية فكرية تفصل بين الصواب والجمال فصلا غير مشروع. لأنهما متلازمان لا ينفصل أحدهما عن الآخر. فلنتناول هذه النقطة بالتفصيل. ونبدأ بأن نلقى سؤالا: لماذا ينبغى ألا نستعمل الألفاظ استعمالا غالطا فى الشعر؟

وسنجيب عن هذا السؤال بنقطتين:

ا ـ لأن طلب الصواب احترام للفكر الإنسانى وسعى نحو الكمال. ومن كرامة الذهن البشرى أن يهتدى إلى

الحقيقة ، فإن سعى ولم يصل، فإن الجهد الذى بذله . وإن لم يحقق الغرض منه. يضمن كرامته الفكرية . أما من يدرك بأن ما هو فيه خطأ، ثم لا يؤرقه الخطأ ولا يسعى إلى تصحيحه فهو يذل إنسانيته العاقلة التى وهبه الله إياها. والإنسان الحر الذى ينشد الكمال يسوؤه الخطأ ويزعجه فيسعى دائباً إلى تصحيحه. وفى البقاء على الخطأ إذلال للعقل البشرى الذى يجد نفسه مشلولا مترديا فى هاوية عميقة دون أن يستطيع أن يرتفع حتى يكسب حريته ويحقق قابلياته. ومن أصعب الأمور على الذهن البشرى أن يبقى سلبياً جامداً أمام ما يقدر عليه من تصويب واتخاذ موقف سليم. وبسبب هذا الارتباط الوثيق بين الفكر الإنسانى والصواب، أن طلب الصواب دافع فطرى فى النفس البشرية يفرضه العقل فرضا. ولا يدحض هذه الفكرة أن بين الناس من يكسل ويتقاعس وأن منهم من لا يبالى أن يخطىء . فإن مجموع البشر فى نهاية الأمر يسعون إلى المثل الأعلى فى كل شىء . وفى أعمق أعماق كيانهم يرتفع صوت الهدى. ولا يظنن ظان أن قضية اللغة لا صلة لها بالمثل الأعلى، فإن

كل ما فى حياة الإنسان يتصل بالهدف الأسمى، وليست اللغة بدعا.

٢ ــ لأن الخطأ يؤلم، إن له وخزا كوخز الإبر لأنه قبيح* أشبه ببقعة شوهاء على ثوب أبيض جميل. وقد يعترض علينا معترض ويقول: "إنه يخطىء ولا يتألم" والواقع أن هذا اعتراض واه، لأن هذا المعترض إنما فقد الإحساس بألم الخطأ بسبب جهله ونقص علمه، فهو يحيا فى مرتبة دنيئة من مراتب العقل ولذلك لا يوجعه الخطأ ومثله فى هذا الإنسان الذى يسرق ولا يشعر أنه يظلم نفسه ويظلم الآخرين. إن غلطة الحس تنشأ فى أغلب الحالات عن الجهل، وكلما زاد علم الإنسان نما ذهنه ونضجت روحه وعمق من ثم نفوره من الخطأ. وإنما ننفر من الغلط والسقط عندما يكتمل إحساسنا بوجود الصواب، وجماله وضرورته لنا.

والواقع أن تطور اللغات الذى تقره طائفة من الأدباء لا يعنى أن تتغير قواعدها، والقاعدة لا تتبدل لأنها كما قلنا "ترتبط بصميم ذهن الأمة" وليست عرضا تافها يمكن نزعه والتخلص منه، وإنما تتغير الحضارة الإنسانية

بالنمو والتطور فتنشأ أسماء جديدة وظواهر وثقافات تمنح اللغة مرونة وقدرة لم تكن لها . ولقد نمت إمكانيات الاستعارة والمجاز والكناية نمواً عظيماً على امتداد العصور. لأن كل إضافة في وسائل الحضارة تضيف جديدا إلى الفكر واللغة.

ويذهب غير قليل من أدبائنا المعاصرين إلى أن الفكر يأتى فى القصيدة قبل اللغة. فهو البداية واللغة نهاية. وليس هذا مقبولا فى النقد الأدبى فليس من فصل بين الفكر واللغة التى نعبر بها عنه. إن الفكرة فى الواقع، تتغير حين نغير اللغة التى صيغت بها . فإذا قال قائل: "ذهبت إلى النهر لكى أشرب الماء" كان هذا غير قولنا: "قصدت النهر ألتمس كأس ماء أروى بها ظمأى" وهو غير قولنا: " سرت إلى النهر فى طلب رشفة ماء أبل بها شفتى" إن للألفاظ روحا تتحرك وتستثير. إن لها شخصية. وهذه الشخصية تتلون وتتغير حين يتغير السياق وتضم كلمة إلى كلمة. لذلك قال العرب: "إن المعانى على قارعة الطريق يلتقطها كل إنسان، وإنما يمتلكها من يحسن التعبير عنها". وهذا مخالف لما ينادى

به هؤلاء الأدباء الذين يذهبون إلى أن الفكرة أساس، واللغة أمر ثانوى أقل منها أهمية . ورأينا أن الفكرة والتعبير كلاهما مطلوبان فى القصيدة فهما جناحاها اللذان تطير بهما، ولكن التعبير عنصر شديد الأهمية. وكم من فكرة أصيلة أساء الشاعر الإبانة عنها بالألفاظ فسقطت مقتولة.

وإذا أردنا أن نأتى بمثال شعرى يثبت أهمية التعبير فى القصيدة ذكرنا بيتا معروفا من شعر أحمد شوقى يقول فيه:

وطنى لو شغلت بالخلد عنه

نازعتنى إليه فى الخلد نفسى

وقد تناول شاعر المهجر إيليا أبو ماضى هذا المعنى نفسه فلم يأت به فى بيت واحد تقريرى كما فعل شوقى، وإنما عبر عنه فى حكاية استغرقت قصيدة كاملة عنوانها "الشاعر فى السماء" بدأها قائلا :

رآنى الله ذات يوم فى الأرض أبكى من الشقاء

فرق، والله ذو حنان على ذوى الضر والعناء

وقـــال ليس التـــراب داراً للشعر فارجع إلى السماء
وشاد فوق السماء بيتى ومد ملكى على الفضاء
فالتفت الشُهبُ حول عرشى وسار فى طاعتى الضياء
لكننى لم أزل حـــزينا مكتئب الروح فى العلاء
فاستغرب الله كيف أشقى فى عالم الوحى والسناء
وقـــال: مـــازال آدمـــيا يصبو إلى الغيد والطلاء
ومس روحى واستل منها شوقى إلى الخمر والنساء
وظن أنى انتـــهى بلائى فلم يزدنى ســـوى بلاء
واشتد نوحى وصار جهرا وكان من قبل فى الخفاء(1)

ثم ماذا ؟ يبقى الشاعر حزينا مهموماً وهو فى جنة السماء هذه. فيسأله الخالق سبحانه عما يطلب إذن لتطيب نفسه ويسعد. فيقول الشاعر: "إنه يريد أن يرد إلى لبنان". فتلك رغبته الدفينة التى يتعذب بها. وهكذا، تدخل فكرة شوقى الذى قرر أن الخلد لا يشغله عن وطنه:

وطنى لو شغلت بالخلد عنه
نازعتنى إليه فى الخلد نفسى

ولسنا ننكر جمال هذا البيت. غير أن أسلوب الحكاية

المعبرة كان أعمق تأثيراً فى النفس، وأكثر تلويناً وإضاءة وفيه بسط إيليا المعنى مضيفاً إليه الظلال والامتدادات السماوية، حيث "مد" الله ملك الشاعر على (الفضاء) الواسع اللانهائى، وحيث الشهب تلتف حول عرشه، وحيث الضياء بأمواجه الشاسعة يسير فى "طاعته". وبهذا الأسلوب الجميل فى الصياغة شخص إيليا الخلد، وجسد معناه أمام أعيننا . فى حين بقى بيت شوقى مقتصرا على "فكرة ذهنية" عنه لا يتعداها . فالفرق هنا بين الصيغتين يكمن فى الأسلوب وحده، لأن فكرة الشاعرين كانت واحدة.

ومهما يكن من أمر . فلسنا نقصد التهوين من قيمة الفكرة فى القصيدة، فإن شعرا عالى التعبير جميل الفكرة . خير من شعر عالى التعبير سقيم الفكرة. والواقع أن أية قصيدة سامية الفكرة مبتذلة التعبير لا تثير الإعجاب. مثال ذلك : أن شعر الشاعر المهجرى (رشيد أيوب) جميل فى أفكاره . ولكنه أحيانا ضعيف الصياغة ضعفا ملحوظا، ولذلك لم يشتهر اشتهار جبران وميخائيل نعيمة.

إن هذه الفئة من النقاد. من أنصار الفكرة دون التعبير. يشبهون اللغة بالآلة الجامدة تؤدى عملا رتيبا لا تخرج عنه. فهى ميتة لا نبض فيها. فى حين أن اللغة -خلافا لما يتصورون- كيان حى تكمن فيه العواطف وخفايا النفس وألوان الأشياء وعبير الحلم وطعم الوجود. وكلما غيرنا تركيب ألفاظ اللغة منحناها آفاقا جديدة. وأضفينا عليها من أسرار أرواحنا ونبض قلوبنا. والمقصود بهذا أن الإنسان لا يستطيع أن يستنبت الآلة أى شىء. أما اللغة فإن فيها سراً. إن لها جمالاً يترقرق كما تترقرق حيوية الدم فى الخدود وفيها حركة نابضة لا تفتر أبدا.

ومن إشكالات اللغة العربية فى هذا العصر أيضا أن غير قليل من شعرائنا راحوا يدخلون كلمات عامية فى قصائدهم بدلا من الألفاظ الفصيحة وهذا كثير فى الشعر منه قول شاعر المقاومة الفلسطينية سميح القاسم:

ربما تغنم من ناطور أحزانى غَفلْه
ربما زيف تاريخى جبان. وخرافى مُؤلَّه
ربما تحرم أطفالى يوم العيد بَدْلَه

وفيه نجد من اللغة العامية "الناطور" أي الحارس و "البدله" أي الثوب .

كذلك يقول سميح القاسم:

تطوى المسافات الطويلة

وتطال شيئا لا يطال

وليس فى الفصحى "طال يطال" بمعنى نال ينال أو ينول وفى موضع آخر يقول سميح:

نأكل العشب عامين ما ترى السطوح

ونسوى لنا بيرقا

يقصد بكلمة"نسوى" العامية أن يقول "نصنع" واستعمال العامى ليس مقصورا على سميح القاسم وإنما نعرفه فى شعر نزار قبانى عندما يقول مثلا :"حبك طير أخضر" فيستعمل كلمة "طير" استعمالا عاميا مستدلا بها على الطائر المفرد. فى حين أن الفصحى تجعل الطير جمعا وهذا كثير فى القرآن الكريم "فتأكل الطير من رأسه" ومنه فى آية أخرى {والطير صافات} وفى سورة النحل "{ألم يروا إلى الطير مسخرات فى جو السماء ما يمسكهن إلا الله} ونزار قبانى كثير الاستعمال

للعامى وذلك منثور فى شعره ولسنا مهتمين باستقصائه. كما أن نزارا قد أثر فى الشعراء اليافعين من الجيل التالى فقلدوه فى استعمال العامى مقتفين أثره ظانين أن ذلك من علامات التقرب إلى الأوساط الشعبية. ومن هذا المنطلق بدأ الشعراء ينادون إلى استعمال أية كلمة عامية فى الشعر الفصيح دونما مبالاة. وحين نناقش هذا المسلك نلاحظ ما يأتى:

١ـ أن استعمال العامى فى الشعر الفصيح منفر للنفس العربية؛ لأنه ينقلنا إلى آفاقنا المتخلفة. ويذكرنا بعهود الظلام والعذاب التى نشأت فيها هذه اللهجات العامية التى تعبر - فى كثير من ألفاظها - عن الكبت والإهانة التى كان يلقاها العربى من مضطهديه من الحكام الطغاة والولاة المتجبرين.

٢ـ أن العامية لغة ساذجة تعكس العواطف البدائية وضحالة الفكر. وحسبنا مثالا لهذا: أن العامى لا يجد لفظا يعبر به عن الشىء إلا الفعل "يشرب" الذى يستعمله فى الحالات كلها. فى حين تقدم لنا الفصحى أفعالا منوعة مثل (رشف ونهل وكرع وعب وحسا

وجرع). ولا يظنَّن ظانٌّ أن هذه الأفعال مترادفة تعني شيئا واحدا وإنما يعبر كل منها عن نوع من الشرب. فإن (رشف) معناها امتص الماء بشفتيه امتصاصا. وفي هذا الفعل ارتخاء وبطء؛ لأن المرتشف يملك الوقت الكافي ويتلذذ بما يشرب. وأما (نهل) فمعناه شرب حتى ارتوى ومعناه أيضا الجرعة الأولى. وعلى هذا الأساس تفهم بيت تأبط شرا الجميل:

ينهل الصعدة حتى إذا ما ‏ ‏ نهلت كان لها منه عل

أي(حتى إذا ما شربت الجرعة الأولى من دماء القتلى) كان لها (عل) أي سقى آخر يكمل (النهل) وأما الفعل (كرع) فمعناه شرب من الإناء رأسا ولم يستعمل يديه. ويعبر هذا الفعل عن حالة من بداوة اللغة يوم كان الشرب في الإناء ـ الكوب ـ ترفا ملحوظا لا يناله إلا قلة من الناس بحيث يستحق تمييزه عن شرب الأكثرية بأكف أيديهم وأما (عبَّ) فمعناه أنه شرب شراباً متواصلاً سريعاً دون أن يترك حتى وقتا للتنفس. وأما (حسا يحسو) فمعناه شرب جرعة بعد جرعة متأنيا. وأما (جرع) فمعناها ابتلع الماء.

ولابد لنا أن نلاحظ أن اقتصار اللهجة العامية على كلمة واحدة للتعبير عن المعنى يدل على ضيق الأفق فى الحياة العقلية والنفسية لمن يتكلم هذه اللغة. وليس بخفى أن دقة التعبير عن المعنى من مستلزمات الحضارة ونضج الفكر. وإذا كانت لغتنا الفصحى تشتمل على هذه الأفعال وسواها للتعبير عن معنى (شرب) فإنما يدل ذلك على أنها كانت لغة قوم مرهفى الإحساس، مصقولى الذوق، محبين للحياة، مقبلين عليها بحيث كانوا يهتمون بالتعبير الدقيق عن الحالات كلها. ولم تضع هذه المعانى من ذاكرة الفرد العربى إلا خلال عصور الضباب والتيه تحت نير حكام لا عدالة لهم ولا رعاية لمصالح الأمة. ومهما يكن من أمر، فإن هذه العامية بما لها من ضيق أفق وفقر تعبيرى لا تسعف الشاعر الذى يهتم بتصوير الحالات النفسية والعاطفية المختلفة تصويرا دقيقا.

٣ـ إن اللغة العامية قد أسقطت كل ما كان مترابطا فى اللغة العربية. والترابط هو العبقرية المذهلة التى اتصفت بها لغتنا، وتميزت بين اللغات. فلننظر الآن فى

طائفة من الألفاظ الفصحى لنلاحظ هذا الترابط العجيب. والأفعال الثلاثة التي نختارها للفحص هي (رسف ورسب ورسخ) وفيها نجد ما يأتي:

أ ـ أن هذه الكلمات الثلاث تشترك في حرفين منها هما الراء والسين ولا تختلف إلا في الحرف الأخير . ومع ذلك فإن بينها فرقا واضحا في المعنى.

ب ـ تعني كلمة (رسف) تحرّك متململاً في قيده. فالحركة هنا تقع فوق، في مكان مكشوف. أما (رسب) ففيها حركة أيضا ولكنها حركة إلى أسفل يتبعها الاستقرار في القعر، على شيء صلب، في مكان غير مكشوف "مغطّى" أغلب الظن أنه ماء أو أي سائل آخر. وأما (رسخ) فإنها توحي بحركة يليها التغلغل في الجهات كلها عميقا وبعيداً.

ج ـ بين رسب ورسخ فرق معنوي يحسه العقل ، لأن الرسوب محدود بالمكان متصل به. أما الرسوخ ففيه الاستقرار والتغلغل في ذات الشيء والتباسه بمعناه.

د ـ يدرك الذهن المعاصر إدراكاً مبهماً أن الراء والسين لابد أن تدلا في هذه الكلمات عن معنى مشترك أصيل.

وأن الحرف الأخير في كل كلمة هو الذي يحدد المعنى الفرعي. إن هذا شيء نستدل عليه بالمنطق. فإذا صدق أصبح من الجائز أن يكون لكل حرف في اللغة معنى خاص به. ومدلول قديم نستطيع أن نصل إليه بالدراسة والتأمل ومقارنة الكلمات.

ومن هذا يلوح لنا أن اللفظة الواحدة من ألفاظ العربية تمتلك أسراراً وأعاجيب مذهلة. لو استطعنا أن نتابعها في أعماق الأزمنة والقرون التي مرت عليها. إنها ترتبط بالحياة القديمة التي ضاعت من الذاكرة الإنسانية. وإن تكن بقيت أصداؤها كامنة في عقلها الباطن فهناك نستطيع أن نبحث عن العواطف والأفكار والأصوات والإشعاع. وسواء عثرنا على هذه الثروة أم لم نعثر. فإن في الحروف العربية ضياء. وإذا كان المعاصرون يستعملونها ولايدركون أعماقها الخلابة فإن ذلك ناشيء عن جهلنا. كما عشنا قروناً طويلة ونحن لا ندري أن الله قد بذر في الوجود كهرباء يمكن أن ننتفع بها في مصالحنا . وفي ظني أن على اللغوي العربي أن يلتمس شيئاً من أسرار لغته ليكون للذهن العربي المعاصر درجة على الذهن

الجاهلى الغزير وما كان فيه من بساطة وعفوية وبدائية.

والطريق الذى يستطيع أن يوصلنا إلى سبر أغوار اللغة العربية لابد أن يبدأ بإجلال هذه اللغة إلى درجة تشبه الخشوع. ومن لم يخشع لم تتكشف له الأسرار والأغوار. فإذا أضاف الشاعر العربى المعاصر ما فى نفسه من ثقافة جديدة، وما لذهنه من سعة وإدراك وما فى حياته من تجارب معقدة ولم يعرفها القدماء، إذا التقى هذا الجديد المعاصر بغنى هذه اللغة وخصوبتها فلابد أن ينشأ من ذلك شعر لا يشبهه شىء من الشعر العربى السابق لأن له خصائص متفردة.

إن الأفعال الثلاثة التى مثلنا بها تجعل من الممكن أن نستخلص أن اللغة الفصحى تعبر بأصوات حروفها عن معان خفية ترتبط بصميم الحياة النفسية للعرب. وهذا مساعد لعملية التعبير عند الشاعر فى حين تجمد الألفاظ العامية بين يديه ولا تمده بشىء ذى قيمة. يضاف إلى ذلك ما رأينا من ارتباط الأفعال التى تتقارب حروفها ارتباطاً خفياً مذهلاً. وقد ثبت عبر العصور أن هذا الارتباط يساعد الشاعر خاصة فى استعمال القافية، لأنه

يهبه تنويعا كبيرا فى المعنى دون أن يلجأ إلى تغيير القافية.

ومن الشعراء الذين نادوا بإباحة الألفاظ العامية. الشاعر الناقد (ميخائيل نعيمة) فى كتابه "الغربال" فقد قال فى الدعوة إلى ذلك ما يأتى:

"أمامكم كلمتان، استحم وهى قاموسية، وتحمم وهى غير قاموسية. ألا ترون أنكم إذا أعرضتم عن الثانية تضمحل من تلقائها وإذا أقبلتم عليها تصبح جزءا من لغتكم وتضمحل الأولى؟ وفى الحالتين تجرون باختياركم حسب سنن طبيعية ليس لى، ولا لكم فوقها أقل سلطة" وأقول تعليقا على هذا الحكم: " إنه يبدو أن الأستاذ ميخائيل يظن أن الكلمة إنما كانت قاموسية أى مقبولة عند العرب من دون أساس عقلى يبرر قبولها. ومن ثم، ففى رأيه أن فى وسعنا أن نفرض "تحمم" العامية. على القاموس العربى بمجرد أن نستعملها. وهذه خلاصة دعوة ميخائيل الذى يريد أن نتحكم فى اللغة فننبذ لفظا ونقيم فى مكانه لفظاً جديداً. ولو تأملنا هذه الفكرة لوجدناها تقوم على أمرين يعتقدهما الناقد(٢).

١ـ أن اللغة بنت المصادفة العمياء. نشأت ألفاظها بحسب أهواء الناطقين بها. فاستعملوا الألفاظ التى أحبوها وعبثوا وغيروا كما شاءوا. وعندما ثبت استعمال الجمهور لهذه الألفاظ دخلت المعجم وتربعت على عرش اللغة.

٢ـ أن الصيغ العربية المختلفة خلو من المنطق ، وهى غير مرتبطة بالأساس النفسى للأمة. وليس بين أقيستها أى نوع من الترابط والعمق.

وليس يخفى على العارفين أن الفكرتين كلتيهما غالطة. فما قامت لغة العرب وفق أهواء المتكلمين بها يستعملون ما شاءوا فيدخلونه على المعجم. وإنما فتح العربى القديم عينيه فوجد أمامه مجتمعا يعج بلغة كاملة لم يضع هو صيغها. ولم تكن له يد فى اختيار أقيستها . وهذا هو التعليل الواضح لما نراه من ترابط الصيغ العربية وإمكان تعليلنا لها تعليلا سايكولوجيا دقيقا. والواقع أن اللغة تقوم على أسس صلدة ثابتة من المنطق والفكر. وقد ارتبط كل حرف فيها بحياة العرب الأقدمين وحاجاتهم وعباداتهم ومخاوفهم وتطلعاتهم.

ويغرينا هذا الترابط العجيب بأن نظن أن كل حرف من حروف الكلمات إنما وجد فى مكانه لسبب مكين من الأسباب الاجتماعية والجغرافية. وما من لفظة دخلت اللغة مصادفة. وإنما يمشى وراء الألفاظ كلها تيار من المنطق والترابط العجيب. وتدفعنا هذه الحقيقة إلى رفض فكرة (ميخائيل نعيمة) ودعوته إلى الخروج على المعجم العربى، وتحكيم الاستعمال فى لغتنا . أما إذا انقدنا لهذه الدعوة فإننا سنقع فى النتائج الخطيرة الآتية:

١ـ حين نترك ثروتنا اللفظية من الكلمات ونستعمل كلمات جديدة مما تسقطه البيئة العربية من عامى ودخيل وركيك فإننا نخسر التيار السايكولوجى الذى يمشى فى الصيغ العربية ويجعلها حافلة بالمنطق والعمق، ويستحيل أمرنا إلى الركاكة وعدم الانسجام.

٢ـ إن الألفاظ الجديدة التى نستعملها تولد غريبة، معزولة عن التصميم الأساسى للغتنا، وتخالف أقيستنا المترابطة العميقة، مما أورثنا إياه مئاتٌ متلاحقة من الأجيال التى نطقت بالعربية طوال آماد شاسعة من الزمان . وهذه الحالة لابد أن تربك الذهن القومى وتنزل بنفسيتنا القلق

والفوضى وقد يحتج القارىء على رأينا هذا، لأنه يعتقد ألا قدرة للغة على إثارة القلق والمتاعب للناطقين بها. والواقع – وهو رأيى – أن اللغة مرتبطة أشد الارتباط بسايكولوجية الأقوام التى تستعملها، فإذا كانت صيغها راسخة وكان وراء أقيستها منطق غاف متمكن، ارتفع المستوى العاطفى والاجتماعى للفرد، لأن هذه الصيغ الراكزة المترابطة تكون ذهن الأمة وتؤثر فى نفسية الناس. وليست اللغة معزولة عن الحياة. إنها حياة الأفراد نفسها. وإنما اللغة أشبه بالطبيعة التى تشكل أذهاننا بقوانينها الخفية وتؤثر فى عواطفنا وتلون أفكارنا وتهبنا الحضارة والفكر. وكلما كانت لغة قوم من الأقوام أثبت جذوراً، وأبعد عمقاً فى الزمن زاد اقتدارها على أن تصبح قوة خير عاملة فى حياة الفرد، تهبه الهدوء والحكمة وسلامة المنطق.

ولقد كان أسلافنا من العرب الأقدمين يتخذون الفصاحة مقياسا يحبون وفقه الكلمة أو لا يحبونها. وما الفصاحة لو تأملنا إلا معجميه اللفظة. فالكلمة الراسخة فى المعجم هى الفصيحة أما الكلمة التى لا ينص عليها

المعجم فهى غير الفصيحة. وما الفصاحة حين نسلط عليها نظرة معاصرة إلا الانسجام بين اللفظ ومعناه. إنها ارتباط اللفظ بالأساس النفسى والتاريخى للشعب الذى يتكلم تلك اللغة. وتكون الكلمة غير الفصيحة فى هذه الحالة هى الكلمة التى تنعزل عن التيارات العاطفية التى تفيض بها البيئة العربية ولم يكن العربى يدرك سر نفوره منها.

وعلى هذا الأساس ينبغى أن ندرس الكلمتين (استحم، وتحمم) ولسوف نجد أن لكلمة استحم تاريخا عميق الغور فى نفسية الفرد العربى؛ لأنها لفظة قديمة استعملها ملايين من الناس عبر التاريخ. أما لفظة (تحمم) فهى غلطة عامية منفرة للروح العربى، وهى تقطع الجذور والأواصر التى تربط بين اللغة ونفسية الشعب الذى ينطق بها. وإنما أصبحت كلمة (تحمم) مهمة عندما استعملها جبران خليل جبران فى قصيدة (الموكب) قائلا :

هل تَحَمَّمت بعطرٍ وتنشَّفت بنور؟

ولذلك راح صديقه ميخائيل نعيمة يدافع عنها بهذه الحماسة. أما أسباب قبول الذهن العربى لكلمة (استحم)

فندرجها فيما يأتي:-

ا- السبب الأول هو الإلفة العاطفية التي أصبحت كلمة استحم تهبنا إياها، فنحن نأنس حينما نستعملها، وتبوح حروفها لنا بالمعاني التي عبئت فيها عبر العصور العربية الطويلة، حتى أصبحت الكلمة أشبه (ببطارية مشحونة) تمدنا بقوة غير منظورة. والواقع أن إقبال الملايين المتلاحقة من الناس على استعمال كلمة ما، يضمنها معناها تضميناً قوياً بديعاً، ويشحنها بإشعاعات معينة تغني اللفظة وتجعلها فريدة حية، وذلك أحد أسرار السحر في الكلمة القديمة، لأنها لم تعد تعطينا المعنى وحسب وإنما باتت تفيض صورا وتنضح أشعة باهرة.

آ- يرجع إيثارنا للفظ (استحم) إلى سبب ثان معقد عميق. فما كان الاستعمال هو وحده سبب الحرارة والإشعاع في لفظ (استحم) وإنما السر في إيحائها أنها مصوغة على قياس (استفعل) ومثلها في ذلك استلهم واستزاد واسترد واستمهل، ونحن حين نفحص هذه الكلمات نجد فيها ترفقا في الطلب ورقة وليونة، إلى درجة

أننا إذا قلنا: "طلبنا إعادة القصيدة" كان في عبارتنا استعلاء وتصلب ولون من فرض إرادة الطالب على المقابل، في حين نقول "استعاد القصيدة" فنعبر عن مستعيد لطيف يملك الذوق والرهافة. وكأن المستعيد يتميز عن طالب الإعادة بأنه يهب المقابل محبة وتعاطفا . ونحن واجدون مثل هذه المعانى الشفافة فى كثير من صيغ "استفعل" وليس من شك فى أن المسئول عن هذه الرقة والتلطف فى الطلب إنما هو حروف الزيادة الثلاثة: الألف والسين والتاء.

ويهمنا الآن أن نلاحظ صلة الاستحمام باللطف والترقق فى الصيغة وكيف تهب هذه الصلة الألوان والظلال للكلمة. أما المعنى المعجمى لكلمة (استحم) فهو " دخل الحمام" ولكن اللفظة تشع ما هو أبعد من ذلك بفضل صيغة استفعل فتعطينا معنى مشتقا من المعنى العام الذى ذكرناه، وهو الترفق فى الطلب واللطف. ولا ينكشف معنى استحم بين يدى الفكر المعاصر إلا إذا رجعنا بعقولنا إلى منبت اللفظة فى بيئة عربية قاحلة كان الماء فيها قليلا ، فما كانوا يجدون ماء دافقا غزيرا

يغتسلون به كما نجد اليوم. وكان شُحُّ الماء عندهم يجعله نادراً قليلا ومن ثم كان ذلك يحببه إلى القلب. ومن هنا نستطيع أن ندرك أن المستحِمُّ العربى القديم كان يشعر بضرب من الخشوع أمام الماء ويحس بالحب له. ولذلك صاغ العربى كلمة "استحم" على قياس استفعل فترفق وتفجر بالحبة.

كذلك يبدو لنا فى صيغة (استفعل) الجميلة معنى آخر كامن هو الارتخاء والانسجام والراحة الكاملة. ونلاحظ هذه المعانى فى الأفعال التى ذكرناها سابقا مثل استمطر واستسقى واستنزل واستمد . ففى هذه الأفعال نجد الحدث المطلوب سهلاً ليناً لا جهد فيه. وكذلك كان المستحم فهو لا يبذل مجهوداً نفسياً أو جسدياً، بل على العكس يكسب بالاستحمام راحة الأعصاب ويخفف من عبء الانفعال والاحتشاد.

ولننظر الآن فى كلمة (تحمم) العامية التى استعملها جبران وهو غافل عن المعانى النفسية الكامنة فى الصيغ العربية الفصيحة. ولسوف نلاحظ فورا أن الاستحمام هنا قد صيغ على قياس (تفعل) فلندرس الجو النفسى

العام لهذه الصيغة.

إن أبرز ما يميز الأفعال التى تصاغ على قياس (تفعل) هو الاحتشاد وبذل الجهد وتجميع الطاقة النفسية والجسدية من أجل غرض مهم ويبدو ذلك واضحا فى أفعال هذه الصيغة مثل (تأمل وتبصر وتعمق وتوثب وتلبث وتعدى وتحرى). ففى هذه الأفعال جميعا وقوف وتهيؤ نفسى لعمل شىء مهم. إن تضعيف عين الفعل يشير إلى حبس النفس على عمل شىء، وهذا الحبس يكثف العمل ويجعل الطاقة عليه أقوى؛ لأن المتريث مثلا قد أوقف اندفاعه إلى الحركة وحبسه، وحين يقف متحفزا دون أن يتحرك يحتشد عمل التريث. ومثل هذا قولنا بصر وتبصر فإنهما تختلفان عن معنى بصر وأبصر اللتين تعنيان أنه نظر مرة واحدة سريعة فرأى، وأما تبصر فمعناها أنه حشد بصره وبصيرته فراح يتأمل ويطيل النظر وفى هذه الحالة كثف المتبصر بصره وقواه وحشده. ومثل هذه الكلمة كل ما جاء على صيغة تفعل مثل (توخى وتحرى وتلبث وتلكأ وتحدى) وهذا المعنى المحتشد لا يلائم معنى الاستحمام الذى هو عمل رقيق فيه

دماثة وليونة ونعومة. فهو لا يحتاج إلى حشد الطاقة الذى تنطوى عليه صيغة (تفعل). ويبدو هذا المعنى أوضح عندما نتذكر أن القدماء لم يكونوا يملكون الماء الكثير. والتحمم ــ بهذه الصيغة الغالطة ــ إذا صح يقتضى ماء كثيرا. ثم إننا لو كنا نحتاج إلى حشد الطاقة للاستحمام إنما نكون أشبه بدون كيشوت ــ بطل سرفانتس الكاتب الاسبانى ــ الذى كان يحشد قواه لمحاربة طواحين الهواء .وسرعان ما سيبدو لنا أن فى اللغة العربية منطقاً غافياً. وصيغ اللغة ــ كما بين نحاتنا القدامى ــ ترتبط بقوانين نفسية غامضة تتحكم فيها وتجعلها مرضية للعقل كل الإرضاء.

فإذا قال قائل: "ما ضرورة المحافظة على الأساس الدقيق للمعنى فى الصيغة؟ وماذا لو أدخلنا الشذوذ على هذه الصيغ؟" والجواب أننا نكون كمن يعطى لوحة فنية جميلة متكاملة فيروح يضيف إليها ــ بقلم بليد ــ ألواناً وخطوطاً . فإنه بذلك يشوهها . لقد كانت حية فقتلها. هذا مع الفارق. لأن الصورة ملك لإنسان واحد أو أكثر أما اللغة فهى الفكر وهى الحضارة وهى الروح. إنها

ملك أمة كاملة تعيش بها وتتغذى فكرياً وروحياً. واللغة إنما تصاغ أقيستها وفق قانون فلسفى كامن، وهى تهب من عمقها إلى ذلك الذهن الحى الذى يستعملها.

لقد شاعت فى أوساط الأدب العربى اليوم تيارات تدعو إلى نبذ العناية باللغة، لأنها كما زعموا تضيق على الشاعر المعاصر. والدارسون اليوم يتساءلون، لم كانت هذه العناية؟ ولماذا يقيم بعض الأدباء الدنيا ويقعدونها إذا أساء شاعر استعمال لفظة عربية أرادها بدلاً من لفظة عامية أو دخيله؟ وإنما تقوم هذه الأسئلة على شبه عقيدة رسخت فى أنفس المعاصرين مضمونها، أن المقاييس اللغوية وألفاظ اللغة قد استنفذت إمكانياتها الفكرية والعاطفية حتى باتت تعطل عملية الإبداع عند الشاعر المعاصر الذى يحب أن ينطلق، فكل من يدعو إلى التمسك بقديم اللغة إنما يضع ـ فى رأى هؤلاء ـ القيود على شفتى الشاعر ويقص جناحيه. والواقع أن هذه الفكرة ليست أكثر من وهم ساقت إليه ظروف العصر الاجتماعية، فإن لغتنا العربية بما فيها من قوانين القياس، ومعانى الصيغ، وأسلوب ترتيب العبارة، مازالت أرضا بكراً

مليئة بالكنوز وفى وسعها أن تتفجر بالعطر واللون والصور بين يدى الشاعر المعاصر على صورة لم يكن الشاعر العربى القديم يحلم بها. والسبب فى هذا متشعب كما يأتى:

١ـ لأن اللغة العربية لغة واسعة سعة عظيمة فلها آلاف من المفردات . ومن المؤكد أننا لا نستعمل منها اليوم إلا جانبا يسيراً وفى المتبقى ثروة كبيرة. والقدماء أنفسهم لم يستعملوا اللغة كلها فكم من المتروك منها من كنوز. إن للفظة المتروكة من ألفاظ اللغة كيانا وتأريخا كاملا. فإذا قيل : "إن فى اللغة العربية ألفاظا أخرى تغنى عن كلمة مهملة لأنها تعبر عن معناها نفسه" قلنا : "إن لكل لفظة من ألفاظ اللغة شخصية خاصة بها تنبع من ظروفها. ولسنا أول من يذهب إلى أن المترادف فى اللغة شىء لا وجود له ولأنه ليس من الممكن أن تنشأ كلمتان من معنى واحد وإنما يكون بينهما فرق على وجه ما. مثال ذلك أن ننظر فى الكلمتين فرح ومرح. فإن الظاهر أنهما مترادفتان مع أن بينهما فرقا ملحوظا يشخص دقة الدلالة فى اللغة العربية. أما مرح فإنها

تدل على حركة فى المكان يجرى معها الإنسان هنا وهناك سعيدا فى خفة وسرور. وأما فرح ففيها دفقة نفسية ينبعث معها انفعال الفرح فى القلب الإنسانى دون أن تلازمها حركة بالضرورة وقد عبرت كل من الكلمتين عن معناها الخاص بالحرف الواحد الذى اختلفت به عن الأخرى. ومذهبنا أن ورود حرف الفاء فى فرح وحرف الميم فى مرح لم يكن مجرد مصادفة. وإنما كان ذلك ضرورة محتومة فى الحياة القديمة ترتبط ارتباطا وثيقا بالمعنى بل تنبع منه مباشرة.

آ ـ إن "الألفاظ التى استعملها القدماء فى اللغة العربية لم تستنفد بالاستعمال. لأن اللغة بطبعها كالبحر مهما استقينا منه فهو لاينقص ، وإنما اللغة عطاء لاينفد. وفى وسعها أن تعطى جديداً للعصور كلها.

٣ ـ هناك كلمات فى العربية أثقلها أسلافنا فى عصور الظلام باقترانات لم نعد نطيقها اليوم مثل (غصن بان، جوى، بدن، هلال، مدنف، صبا، قد، صدغ.. إلى آخره) . وقد يخيل إلى الشاعر أن هذه الألفاظ قتلت بلا حياة

لها بعد. ولكن الحقيقة أنها تستطيع أن تتفتح وتنبض لو أدخلناها فى سياق استعارات وتشبيهات معاصرة تنتمى إلى حياتنا الواقعية.

يضاف إلى ذلك ما رأينا من ارتباط الأفعال التى تتناسب حروفها ارتباطا خفياً مذهلاً. وقد ثبت عبر العصور أن هذا الارتباط يساعد الشاعر خاصة فى استعمال القافية؛ لأنه يهبه تنويعاً كبيراً فى المعنى دون أن يلجأ إلى تغيير القافية. مثال ذلك: أن ندرس الفعل (رشف) ونلاحظ ارتباطه بالفعل المماثل له (رشق).

قلنا: "إن الرشف هو الشرب البطىء المتلذذ المرتبط بالشفتين" ومن ثم فإنه حركة إلى الداخل. أما الرشق فمعناه رماه بحجر. فهو يصور حركة إلى الخارج. فالفاء والقاف قد عينا فيما يلوح اتجاه الحركة: الفاء إلى الداخل والقاف إلى الخارج.

كذلك علينا أن نلاحظ أن رشف معناها شرب الماء . فالفاء رقيقة تنسجم مع الارتشاف. أما رشق فإن القاف فيها صلدة قاسية. وكأن اللغة قد استعملت حرفا رقيقا ناعما حين عبرت عن ارتشاف الماء واتخذت حرفا غليظا

صلداً وهى تعبر عن حجر يرمى.(ليس يخفى كذلك أن حرف الفاء يشخص صوت الارتشاف بالشفتين فالكلمة تعبر عن المعنى بالصوت أيضا ولكن هذا لا يتعلق الآن بما نحن فيه) .

ولإيضاح المعنى. نستحضر فى أذهاننا كلمة أخرى مرتبطة برشق وهى (رمق) والفارق هنا هو الحرف الأوسط. ومعنى رمق سلط نظرة حادة سريعة فيها تخف وتهيب أو فيها شرٌّ حسب الحالات. والارتباط بين رشق ورمق أن هناك حركة إلى الخارج فى الحالتين . ينطلق حجر فى حالة (الرشق) وينطلق نظر فى حالة (الرمق) فهل يعبر حرف الشين والميم عن جزء من هذا المعنى بحيث يكون بينهما وبين المعنى انسجام؟ نعم. فإن الميم فى (رمق) أشد حدة من الشين فى رشق. لأن الميم مرهفة بتارة. فى حين أن الشين لينة رخوة. وهذا يرتبط بالمعنى أيضا. لأن الرشق يكون باليد. واليد جزء من الجسد المادى. أما الرمق فلا يكون إلا بالعين. والعين تطل منها روح الإنسان وتعبر عن الذكاء والعقل. كما ينعكس فيها الشر الكامن فى النفس. وتلوح المشاعر القوية. والعين تصيب وتعمى

وتؤذي. فالفرق بين رشق ورمق يميز الإصابة المعنوية الحادة فى نظرة العين الإنسانية، ويميز الصلابة فى إصابة اليد للأشياء الجامدة . وسواء أكان الإنسان المعاصر يؤمن بإصابة العين أم لا ، فإن القدماء كانوا يؤمنون وهذه لغتهم العبقرية المذهلة قد تحدرت إلينا لتدلنا على ألوان أحاسيسهم وأسرار حياتهم، وأسلوبهم فى الصياغة والفهم.

ومن الإشكالات اللغوية للشعر فى عصرنا. أن طائفة من الشعراء يستعملون الكلمات القاموسية الغريبة فى شعرهم، فتجدهم ينظمون القصيدة ثم يشرحون معانى الألفاظ فيها بحواش يضيفونها إلى الشعر. والواقع أن الكلمة القاموسية تقتل الشعر قتلا لأنها تقطع سبيل الصور وانبثاق الموسيقى فتوقفنا عند كلمة جامدة لا تبوح حروفها بشيء للقارىء إلا بعد أن يرجع إلى المعجم. وما يكاد القارىء يرجع إلى المعجم أو يقرأ حاشية الشاعر حتى يكون قد صحا من نشوة الانفعال بالقصيدة فيرتطم باللفظة القاموسية وكأنها صخرة باردة تقف فى وجهه. إن الكلمة المعجمية تصحينا من الحلم الذى

يقودنا إليه الشاعر. ولنأت بمثال. قال أحد الشعراء:

حَيثُ حلَّ الدُّجىَ صفَعْناه فانْحَلَّ

ودُسْنَا حياته والوَجَارا

وفه تقف كلمة (الوجار) منتصبة تستدعى الشرح. وما يكاد الشاعر يشرح فى الحاشية معنى كلمته حتى نصحو من الحلم الجميل وتتقطع أوتار القصيدة بين أيدينا.

ومما يسىء أيضا إلى لغة الشاعر. الجمل الاعتراضية خاصة ما كان منها طويلا كالجملة التى اعترضت فى البيت الجميل الآتى للشاعر وصفى القرنفلى:

نثرتنا الأيام حتى كأنا

لم نكن مقطعا من الشعر نثرا

إن كلمة (نثرا) الواردة فى آخر البيت مرتبطة بلفظة (نثرتنا) فى أول البيت. وبين هاتين اللفظتين المتماسكتين جاءت عبارة اعتراضية طويلة هى"حتى كأنا لم نكن مقطعا من الشعر" ومع أن الجملة تمنحنا صورة شعرية عذبة إلا أن اعتراضها يصدم القارىء. وسر الضيق بأمثال هذه الجملة. أنها فى حقيقتها التفات عقلى عن السورة العاطفية التى يجد قارىء الشعر فيها نفسه. والالتفات

يقطع خيط التعبير ويصحى السامع من نشوته. إن الشعر ـ فى صورته الجمالية الصافية ـ لا يلجأ إلى تنبيه العقل بجمل اعتراضية. وإنما يصحى القلب ويبقيه مرتعشاً متلهفاً . والشعر يتطلب الجملة الواضحة التى لا انقطاع فيها. كلما اكتمل الشاعر صفت جمله من التعقيد وأصبحت بسيطة تسيل سيلانا. ولا يخفى أن الكلمة التى تتمم المعنى بعد الجملة الاعتراضية تبدو وكأنها زائدة. فيتعثر بها البيت بدلا من أن يكمل معناه وتنسجم ألفاظه.

ولابد للغة الشعر من أن تتصف بشىء من الغموض فتأتى القصيدة ملفعة بالإبهام بعيدة المنال. وقد ميز العرب القدماء هذه الفكرة واختلفوا حولها. فقد جاء فى كتاب "المثل السائر" لابن الأثير ما يأتى: قال أبو إسحق الصابى فى الفقر بين الكتابة والشعر: "أفخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه" (٣) غيرأن ابن الأثير لايؤيد هذا الرأى وإنما يناقشه ويرد عليه قائلا: "الألفاظ المفردة ينبغى أن تكون مفهومة سواء أكان الكلام نظما أو نثرا" ويرد على ابن الأثير، ابن أبى الحديد

فى كتابه "الفلك الدائر على المثل السائر" قائلا فى تأييد رأى أبى إسحق الصابى(٤): "لأن المعانى إذا كثرت، وكانت الألفاظ تفى بالتعبير عنها احتيج بالضرورة إلى أن يكون الشعر يتضمن ضروباً من الإشارة، وأنواعاً من التنبيهات والإيماءات .فكان فيه غموض كما قال البحترى:

والشعر لمح تكفى إشارته
وليس بالهذر طولت خطبه

أما رأينا نحن فملخصه: أن الشعر لابد له من مسحة من الغموض تجعل المعانى مثيرة للتعطش فى نفس القارىء، فيحس وهو يقرأ أنه يلمس المعانى ولا يلمسها فى الوقت نفسه. فالأفكار تزوغ ولا تثبت وفى القصيدة إيماء إلى المعنى يبقى الذهن متطلعا، ويريد ولا يلمس ما يريد. وينال شيئاً وتفوته أشياء غير أن .طائفة من الشعراء الشبان قد أصبحوا اليوم يبالغون مبالغة شديدة فى إضفاء الغموض على شعرهم حتى أصبح القراء المثقفون يشكون شكوى لا تنقطع من أنهم يقرأون قصائد كاملة لايدركون لها معنى . وما من شك عندى فى أن ابن أبى الحديد لو قرأ هذه القصائد الجديدة لنفر منها وأكد لنا

أنه لايقصدها بدعوته إلى الغموض. ولا يرجع كل السبب في هذا إلى الفرق الكبير بين عصره وعصرنا . وإنما يكمن السبب في مبالغة شعرائنا في إضفاء الإبهام على شعرهم . وهى ظاهرة لا تقتصر على شعرائنا وإنما منبعها الأساسى فى الفكر الغربى المعاصر. أما النثر فإن أمره يختلف عن أمر الشعر. فإن المثل الأعلى فيه هو الوضوح خلافاً للشعر وقد أشار ابن أبى الحديد إلى هذا بقوله: "خير الكتابة ما كان معناه جليا ويحمد فيها من وضوح المعنى ما لايحمد فى كثير من الشعر" وهو فى هذه العبارة يعود إلى تأكيد ميله إلى الشعر الغامض الذى يماطل فى إعطائنا معناه.

ومن أهم جوانب العلاقة بين الشاعر واللغة، القافية واستعمالها، وقد حرص العربى القديم على القافية الموحدة لما لها من رنين وموسيقى عالية. ويرتبط هذا بحب الجاهلين لوضوح الألفاظ وقطعيتها. فمن خصائص الشعر الجاهلى أنه يتوخى الوضوح فى كل شئ ويلتمس التحديد القاطع للأشياء، أو لنقل : "إنه كان يطلب الواقع ويريد أن يعبر عنه دون أن يشوبه لبس أو شبهة من أى

نوع". وهذا واضح فى مختلف جوانب الفكر العربى، وهو المسئول عن حب العربى القديم للبيت الرنان المستقل استقلالاً تاماً عما قبله وبعده. ولذلك كرهوا ارتباط البيت الواحد بالبيت الذى يليه (التضمين) وعدوه عيباً من عيوب الشعر، وأغلب الظن أن شاعر الشطرين المعاصر مازال يتحاشاه غير أنه لا يبالى كثيرا أن يقع فيه أحيانا ومن ذلك قول بدوى الجبل:

خضبت غرة الصباح فقد نم
عليها بالعطر والتوريد
قدر أنزل الكمى عن السر
ج وألوى بالفارس المعدود

وفيه تأخر فاعل الفعل (نم) الوارد فى البيت الأول فلم يجىء إلا فى أول البيت الثانى. وتدل القافية الواحدة على حب الجاهلى للقطعيّة. فكان كل بيت يختتم بقافية كأنها سياج عالٍ لا يمكن تخطيه. ولذلك استعملوا السجع فى النثر، كما أنهم مالوا إلى استعمال العبارات القصيرة فى نثرهم المسجوع ليزيدوا الكلام قطعية وصرامة.

وما من شك فى أن القافية الموحدة تؤثر فى شكل الفكر الذى تتضمنه القصيدة، ولذلك ترتبط به. وعلى الشاعر أن يدرك هذه القضية إدراكاً واضحاً. وتنفع القافية الموحدة فى الموضوعات التى يجب تقسيمها على كل أبيات القصيدة تقسيما يشد المعنى ويجمعه فى تيار واحد لا صعود فيه ولانزول، وإنما يتسلل المعنى تسللا لينا وتساعد القافية على اختتام الموضوع بآخر بيت فى القصيدة، خلافا للقافية المتغيرة، فإن اختتامها فيه شىء من العسر بالنسبة للشاعر، لأن المعنى يلوح وكأنه لايريد أن ينتهى بسبب تسلسل الفقرات، كل فقرة تنهض بجزء من المعنى جديد.

وقبل اختتام هذا الفصل، أود أن أشير إلى أن لغة الشاعر تختلف عن لغة الناثر فى أنها ينبغى أن تكون مضغوطة مركزة تحوى معانى كثيرة بأقل ما يمكن من الألفاظ، خلافا للنثر فهو فضفاض موسع ينطلق فيه الناثر دونما خوف أو حذر من الإطالة. ومن وسائل التركيز فى الشعر، حشد المعنى المسهب فى عبارات قليلة يستغل الشاعر ما فيها من إيحاء وإشعاع ولذلك نجد الشعر

يستعمل دائماً أقل الكلمات للتعبير عن المعانى الكبيرة.

. قال محمود درويش شاعر المقاومة الفلسطينية:

"أحبك،

إن ثلاثة أشياء لا تنتهى

أنت، والحب، والموت"

إن العمق الفكرى فى هذا الشطر الواحد المقسم على ثلاثة أسطر يبدو بلا حدود، لأن الشاعر يحس اللانهاية فى هذه الحبيبة التى يخاطبها فهى واسعة، شاسعة الأبعاد، لا تحدها النهايات. ثم إنها ليست وحدها اللانهائية، وإنما يشاركها فى ذلك "الحب" ذلك الإحساس الغامض الفريد الذى أعطى الإنسانية كل ما لها من غناء وفلسفة وأبعاد. و"الموت" كذلك عميق، ولعله أعمق الثلاثة ولذلك وضعه محمود خاتمة لشطره البديع الجمال.

والواقع أنه أدرج العناصر الثلاثة مرتبة، فالحبيبة عميقة، ونفسها مسربلة بالإبهام إلا أن "الحب" ـ تلك العاطفة الخصبة المذهلة ـ أعمق منها . والحب شاسع المسافات، مترامى الأطراف، ولكن الموت أكثر امتدادا فى اللانهاية منه، ولعله لا يخفى على القارىء أن محمود درويش إنما

يستعمل "الموت" هنا ببعدين اثنين: هما البعد الفسلفى، والبعد الواقعي. فالموت من جانبه الفكرى لا نهاية له، لأنه مطلسم مغرق فى الإبهام، ولأن علمنا بما يأتى بعده قليل. ولكن للموت جانبا آخر هو الذى يقابله الشاعر كل يوم ، لأن موت المواطنين الفلسطينيين بسكاكين الصهاينة لا ينتهى وإنما يستمر ليل نهار ، صباح مساء ،مادام الاحتلال الصهيونى لفلسطين مستمرا. ونحن ندرك هذا المعنى من ملاحقتنا لكلمة "الموت" فى بقية شعر محمود درويش.

والرمزية إحدى الوسائل التى يستعملها الشعراء فى بث الحياة فى الكلمة. فلننظر ثانية فى مثال من شعر محمود درويش وسنختار شطرين متباعدين من قصيدته "الأغنية والسلطان".

"أخبروا السلطان:
أن الريح لا تجرحها ضربة سيف
أخبروا السلطان:
أن البرق لا يحبس فى عود ذره"

ولو تأملنا هذين الشطرين الجميلين لوجدنا أن محمودا يتحدث بالرموز متحاشيا مزالق صراحة تعرضه إلى

اضطهاد السلطة الصهيونية التى لا إنسانية لها ولا ضمير ولا ذمة. وقد رمز الشاعر إلى وطنه الضائع فلسطين بالريح العاصفة العاتية الجبارة التى لا يوقف اندفاعها شىء، وجعل السلطان رمزاً للحكومة الصهيونية بكل ما لها من جرائم وغباء. ويشعرنا محمود برموزه الناجحة أن محاولات إسرائيل لقتل فلسطين الإسلامية العربية وتحويلها إلى فلسطين صهيونية. أمر يستحيل أن ينجح ، لأن الصهاينة كمن يمسك سيفاً حاداً ويريد أن يضرب به الرياح لكى يخضعها ويوقف عصفها المندفع. وسرعان ما تطيش ضربة السيف فلا تستطيع أن تجرح الإعصار.

وفى الشطر الثانى، رمز الشاعر إلى وطنه بالبرق الذى يسطع على الليل كله فى دفقات كهربائية رهيبة محملة بطاقة قهارة لا يغلبها شىء، وقد جعل الشاعر السلطة المحتلة غبية كل الغباء عندما تحاول بلا انقطاع أن تحبس هذا البرق المتمرد، المشحون، الجبار فى "عود ذرة" تافه صغير.

وبهذين الرمزين الناجحين يصيح محمود درويش بالعدو الصهيونى أن محاولاته عبث، وأن ضرباته الموجهة إلى

عنق الشعب الفلسطيني تذهب هدراً وتضيع. فالريح هي التي تقهر السيف، والبرق لا يمكن أن يحتويه شيء، وفلسطين راسخة ثابتة، في نهاية الأمر، فلن يقهرها أحد.

وهكذا تصبح الرمزية أبعاداً مبتكرة للغة الشاعر، وتمد قصائده امتداداً واسعاً يشحن الألفاظ بمعان جديدة لم تكن لها. ويصل ذلك إلى حد يجعلني موشكة على أن أحكم بأن الرموز هي البعد الرابع للكلمات، وذلك حين يكون البعد الأول هو المعنى المعجمي، والبعد الثاني هو المعنى المستعمل في الحياة وهو عادة أكثف وأغزر وأكثر حياة من الأصل الذي يحيا في القاموس؛ لأن الاستعمال يخصب الكلمة ويشحنها كما تشحن البطارية. أما البعد الثالث للألفاظ فهو المعاني التي قطرها فيها الشعراء عبر عصور الأدب وكثيراً ما تكون أدق من الألفاظ التي يستعملها عامة الناس. وبعد هذه الأبعاد الثلاثة تأتي الرموز الذكية الحية لتكون البعد الرابع للغة. وليكون الشاعر أشبه بقائد الفرقة الموسيقية الذي يوجه العازفين بعصاه الحساسة المرهفة فيبعث التعبير والموسيقى في لغة القصيدة ويمنحها إيقاعاً خصباً، متناسقاً، حياً..

هــوامش

(١) ينسب الشاعر إلى الله سـبحانه مواقف مثل الاسـتغراب والتساؤل والظن، وكلها من صـفات المخلوقات ومن الخـطأ أن تنسب إلى الخالق الذي يعرف كل شيء بحيث لا يدهشه موقف، ويعلم ما في نفوس عباده بحيث لا يحتاج إلى أن يسـألهم عما يحسـون ويمتلك اليقين الكامل القاطع بحيث لا يقع في الظن كما يقع البشر. والحق أن إيليا قد صـور الله سـبحـانه وتعالى كـمـا يصور الشـعراء آلهـة الميثولوجـيا الوثنية، وهي غلطة لا نرتضيهـا . وقد أضفت ظلالا من الركاكة على القصيدة.

(٢) لابد لي أن أكـون أمينة فـأشيـر إلى أن الأسـتـاذ ميـخائيل قـد ألف كتـابه "الغربال" وهو شاب يافع قليـل الاطلاع، لذلك وقف في مؤتمر الأدباء العرب ببلودان سنة ١٩٥٦، وهز جمهور الحاضرين هزا ملحوظا عندما صرح بأنه قد تراجع عن كثـير من آرائه العنيفة التي وردت في "الغربال".

(٣) كتاب "المثل السائر في أدب الكاتب والشـاعر" لضياء الدين بن الأثير قدمـه وحققه الدكـتور أحمـد الحوفي . والدكتور بدوي طبانة. (دار نهضة مصر للطبع والنشر. القاهرة) ص ٧.

(٤) الفلك الدائر لابن أبي الحديد. (القاهرة) ص ٣٠٥.

الفصل الثانى

القافية فى الشعر العربى الحديث

يبدو على الظاهر أن محاولات الخروج على القافية الموحدة بدأت منذ العصر الجاهلى فقد نسبوا إلى امرىء القيس نوعا من أنواع الموشح سموه (المسمط) يجرى كما يأتى:

توهمت من هند معالم أطلال
عفاهن طول الدهر فى العصر الخالى
مرابع من هند خلت ومصايف
يصيح بمغناها صدى وعوازفُ
وغيرها هوج الرياح العواصف
وكل مسف ثم آخر رادفُ
بأسحم من نوء السماكين هطالِ

والواقع أننى لا أستطيع أن أقر نسبة هذا الشعر إلى

امرىء القيس وإنما أرى أن الشعر الجاهلى لم يعرف إلا القافية الموحدة كما يدل كل ما وصلنا منه. وقد استمر حرص الشاعر العربى على وحدة القافية فى صدر الإسلام والعصرين الأموى والعباسى ولا يخرج على هذا الحكم إلا تلك الأشطر الغريبة كل الغرابة التى أوردها الباقلانى منسوبة إلى ابن دريد وسأقتطفها فيما يأتى:

رب أخ كنت به مغتبطاً
أشد كفى بعرى صحبته
تمسكا منى بالود ولا
أحسبه يغير العهد ولا يحول عنه أبدا
ما حل روحى جسدى
فانقلب العهد به
فعدت أن أصلح ما أفسده
فأستصعب أن يأتى طوعا فتأنيت أرجيه
فلما لج فى الغى إباء
ومضى منهمكا غسلت إذ ذاك يدى منه
ولم آس على ما فات منه.. إلى آخره(١)

إننا نلاحظ فى هذه الأشطر أن الشاعر سواء أكان ابن

دريد أو سواه قد نبذ القافية نبذاً تاماً وجاء بأسطر سائبة(٢) وهذه هى الحالة الأولى فى تأريخ الشعر العربى. والمؤسف أننا لا نعرف سر هذه الأشطر فهل هى حقا من شعر ابن دريد مع أن لغتها ركيكة مخالفة لشعره المعروف عنه؟ وإذا كانت له فلماذا نظمها؟ أكان يداعب أحد العروضيين متحدياً؟ ولماذا لم يعد إلى نظم مثل هذا الشعر السائب المخالف كل المخالفة لنهج الشعر فى تلك العصور؟ ولماذا لم يقف عند المقطوعة أى باحث آخر غير الباقلانى؟ كل هذه أسئلة لا جواب لها.

كذلك لابد لى أن أشير إلى القافية الغريبة كل الغرابة التى استعملها أبو العلاء المعرى فى أربعة أبيات من مجزوء الرجز نسبها إليه ابن خلكان فى كتابه (وفيات الأعيان) وهذا نصها:

"أصلحك الله وأبقاك. لقد كان من الواجب أن تأتينا اليوم إلى منزلنا الخالى لكى نحدث عهدا بك يا خير الأخلاء. فما مثلك من غير عهدا أو غفل".

وعلى هذه الصورة أثبتها ابن خلكان وكأنها نثر لا وزن له. ولكن بعض الأدباء فكر فيها ووجدها موزونة مقفاة

كما يأتى:

أصلحك الله وأبقاك لقد كان من ال
واجب أن تأتينا اليوم إلى منزلنا ال
خالى لكى نحدث عهدا بك يا خير الأخل
لاء فما مثلك من غير عهدا أو غفل(٣)

إن هذه الأشطر الرجزية غريبة كل الغرابة لأن المعرى ـ إن كان هو ناظمها حقا ـ قد أباح لنفسه ما لا يباح وهو أن يجعل أل التعريف قافية، لا بل إنه تمادي أكثر من ذلك فجعل النصف الأول من كلمة "الأخلاء" قافية للبيت الثالث. ولكنه - على كل حال - قد حافظ على حرف اللام رويا للأبيات الأربعة على صورة عجيبة غاية العجب. ويبدو لى أنه لابد أن تكون وراء هذه الأبيات الغريبة حكاية ما كأن يكون أبو العلاء يداعب بها صديقا فيخرج على العرف الشعرى خروجا تاما ويرتكب ما لا يسمح به. والحزن أن تاريخ الأدب العربى كان ينقل ولا يشرح الظروف الخاصة الكامنة وراء المنقولات فهو يثبت الأبيات ولا يذكر ظروف نظمها وأسبابه.

مهما يكن من أمر فقد استمرت القافية الموحدة

تسيطر على الشعر العربى حتى ظهر الموشح فى الأندلس، وتاريخه معروف. وفيه نجد الشاعر العربى يخرج إلى القافية المنوعة التى تجرى وفق نسق ثابت يتكرر فى كل القرن الحادى عشر الهجرى عندما ابتكروا الشعر المسمى بالبند وفيه نوعوا القوافى دونما نسق ثابت فكان الشاعر يغير القافية عندما يشاء ولا يتقيد بنموذج معين. وهذه أول حالة فى الشعر العربى يكون فيها تنويع القوافى حرا تمام الحرية ولايقيده إلا ذوق الشاعر. والمؤسف أن أسلوب البند بقى فى العراق فلم ينتشر فى العالم العربى إلى درجة أن الأدباء فى بلاد الشام ومصر وتونس والجزائر والمغرب لم يسمعوا به إلا فى هذا العصر وذلك بعد صدور كتابى "قضايا الشعر المعاصر" عام ١٩٦٢ ولذلك جاءت حركة الشعر الحر حركة مفاجئة ولو كان البند معروفا لذاب كثير من عنصر المفاجأة. والذى يهمنا هنا هو أسلوب تنويع القوافى فإن الشعر الحر جرى مجرى البند فى عدم التزام نسق معين تجرى وفقه التقفية.

وفى عصرنا جنح الشعر العربى إلى التخلص من

القافية بوصفها أسرا للشاعر وبدأ ذلك منذ العقد الثانى من القرن العشرين. وكانت المحاولات الأولى تجارب فى حقل شعر الشطرين الخليلى نفسه خلافا لما صنع الأندلسيون من تنويع قوافى الموشحات . ومن أوائل الذين نظموا قصائد مرسلة من شعر الشطرين الشاعر جميل صدقى الزهاوى الذى اختار من شعره هذا قصيدة جعل عنوانها "الشعر المرسل" وجاء فيها :

أسائلتى عن غاية الخالق اسكتى
فما لىَ على هذا السؤال جواب
إذا حيى الإنسان صادف منكرا
وإن مات لاقى منكرا ونكيرا
إذا قلت حقا خفت لوم مخاطبى
وإن لم أقل حقا أخاف ضميرى
أرى الناس إلا من توفر عقله
من الناس أعداء لكل جديد(٤)

وهذه قصيدة تلفت النظر بخاصية غريبة فيها، فما كاد الشاعر يخرج على التقفية آتيا بشعر غير مقفى حتى جاءنا بأبيات شعر غير مترابطة وإنما يقف كل منها

معزولا مفروزا بحيث كان كل بيت فيها وحدة قائمة بذاتها فلا علاقة له بالبيت المجاور له. كان البيت الأول يتناول غاية الخالق من خلق البشر، وتحدث البيت الثانى عن متاعب الإنسان فى الحياة الدنيا وبعد الموت. وانشغل الثالث بحيرة المرء بين ضميره والناس، واهتم الرابع بنفور المجتمع من كل جديد. وإنى لأتساءل : لماذا قطع الشاعر الجذور الرابطة لأبيات بمجرد أن نبذ القافية؟ كأنى به يعتقد فى صميم نفسه أن القافية هى التى تلم شتات المعانى وتوحد القصيدة، فما كادت تزول حتى انفرط عقد الأبيات وتساقطت معزولة لا يربطها رابط..

ويبدو أن الزهاوى كان فى صراع مع فكرته هذه، فهو يعتقد من جهة بأن القصيدة المرسلة مقطعة الجذور لا يشدها شىء بحيث يكون منها وحدة متكاملة، ومن جهة ثانية يحاول أن ينادى بالجديد ويعلن للوسط الأدبى أنه مقتنع بأن القصيدة المرسلة يمكن أن تكون مترابطة.

وأغلب ظنى أن القصيدة السابقة تدل على الجانب غير الواعى من تفكير الزهاوى. أما الجانب الواعى ــ وهو الجانب المتحدى للوسط الأدبى فقد أعطانا قصيدة أخرى

جعلها الشاعر مترابطة المعانى رغم انعدام القافية وبذلك يشعر أنه يثبت اقتناعه بضرورة التجديد. وفيما يأتى مقطع من قصيدة أخرى له مترابطة، رغم كونها مرسلة بلا تقفية:

قد شجتنى حمامة تتغنى
فوق غصن لدن من الليمون
سجعت فى الصباح إذ يثب النو
ر على النهر والربى والبطاح
ورأتنى أدنو فكفت عن السجـ
ـع كمن خاف طارئا قد يضير
لا تخافى منى فما أنا إلا
شاعر شجوه كشجوك جم
إنما نحن يا حمام سواء
فكلانا قد أبعد الدهر إلفه(٥)

مهما يكن من أمر فإن دعوة الزهاوى لم تنجح إلا لدى قلة من الشعراء مثل (عبد الرحمن شكرى) الذى وردت نماذج كثيرة للشعر المرسل فى ديوانه فمن ذلك قوله فى مجموعته "ضوء الفجر":

نرى فى اليوم ما هو فى أخيه

كذاك حياة أبقار السواقى

ولولا عصب عينيها لكانت

تعانى اليأس والسأم الدخيلا

ولولا خدعة الأمل المرجى

لأسلمنا النفوس إلى الحمام

وليس العيش إلا ما نعمنا

به أيام نمرح فى الشباب

ونلاحظ أن الأبيات مترابطة. وهناك اختلاف بين الأدباء حول الذى بدأ القصيدة المرسلة فى القرن العشرين، ويقول الزهاوى مصرا إنه هو الذى بدأ. ويؤيده فى هذا الحكم س. موريه فى كتابه (حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث) وقد محص فيه قضية الشعر المرسل وبدايتها. ويؤكد (موريه) أن أول صورة ناجحة للشعر المزسل هى مسرحية "مقتل سيدنا عثمان" لمحمد فريد أبى حديد - يرحمه الله- وقد صدرت سنة ١٩٢٧ ووصل الشعر المرسل ـ كما يتابع موريه ـ إلى مستوى أعلى فى إنتاج على أحمد باكثير -يرحمه الله - وقد

تحدث عن ذلك في كتابه(محاضرات في فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية) القاهرة ١٩٥٨ وكان أول أثر مسرحي استعمل فيه علي أحمد باكثير الشعر المرسل ترجمته المسرحية (روميو وجولييت) وقد سمى ذلك (النظم المرسل المنطلق والنظم الحر) واقتبس منه المقطع الآتي:

طالما كانت تستيقظ في الأسحار فتكتم أنفاسها

وتقبل ما بين عيني في رفق حتى لا توقظني

وأسارقها الطرف حينا فحينا فألمح في شفتيها ارتعاش الصبا

وقد اختلس الحلوى من مخدع جدته الشمطاء

وفي عينيها اغتباط الطفل تملى من ثدي أمه

ثم يغزو التثاؤب فاها الجميل

ويلوذ النعاس بأهدابها فتميل

إلى جنبي وتعود إلى نومها في طمأنينة وغزارة

إن هذا النص مرسل لا قافية تشطره باستثناء شطرين على أنني أتحفظ في تسمية هذا وزنا لأن نصف أشطره نثر لا وزن له ونصفها من المتدارك والخبب دونما تدرج ولا تحفظ. والمهم أن الزهاوي نفسه لم يتقبل دعوة الشعر

المرسل لا فى ذهنه غير الواعى حسب، وإنما فى وعيه الكامل أيضا، لأنه سرعان ما تنكر لهذا الشعر وعاد إلى الشعر المقفى سواء أكان ذلك بالقافية الموحدة أم القافية المنوعة. غير أن الزهاوى مضى بعيدا وانجرف إلى الطرف الأقصى المقابل عندما نظم مطولته الملحدة(ثورة فى الجحيم) التى تزيد أبياتها على أربعمائة. وقد جعلها موحدة القافية على روى الراء، مع أنها طويلة طولاً مفرطاً، فإن ذلك لم يغره بترك القافية أو بتنويعها فى الأقل، وهذا يدل دلالة أكيدة على أنه لم يكن جادا حين دعا إلى الشعر المرسل وحين هاجم القافية وهون من شأنها فهاهو ذا يلتزم بقافية رائية فى أكثر من أربعمائة بيت دونما سأم ولا ضيق.

والذى يبدو لى أن شعر الشطرين يحتاج إلى القافية ـ سواء أكانت موحدة أم منوعة ـ احتياجا هو من طبيعته ، لأن موسيقى الشطرين عالية، وتساوى هذين الشطرين ـ ظاهريا ـ يجعل من الضرورى أن يتميز الشطر الثانى بقافية قوية تنهى البيت لتبدأ بيتا جديدا. ونحن نعلم أن البيت هو الوحدة التى تقوم

عليها القصيدة فلابد من عزلة عن البيت المجاور له بفاصلة نغمية عالية الوقع . وإلا فبماذا يتميز الشطر الثانى عن الأول؟

والواقع أن عدم وجود القافية يجعل نظام البيت لا داعى له، بحيث يصبح الأفضل أن نجعل القصيدة ذات شطر واحد. وقد يقول القائل الذى يجهل العروض العربى: ومن قال إنه شعر ذو شطرين ؟ إن القافية هى التى تجعلهما شطرين فإذا أزلناها أصبح شعر الشطرين ذا شطر واحد. وأقول فى الرد على هذا: إن إجماع الأدباء والعروضيين والباحثين على أنه شعر ذو شطرين لم يأت مصادفة ولا اعتباطاً، لأن الشطر الأول فى كثير من الأحيان يختلف عن الشطر الثانى بوجود العروض والضرب فلو كان ذلك الشعر ذا شطر واحد لما كان هذا. ومن ذلك كله يبدو لى أن شعر الشطرين لابد له من القافية، ولذلك لم تنجح محاولات الشعراء فى جعله مرسلا . والدليل على هذا أن الشعراء المعاصرين مازالوا حتى هذه اللحظة يختتمون شعر الشطرين بقافية، لأن الشعر المرسل منه لم ينجح ، بينما أصبح أكثر الشعر الحر الآن مرسلا بلا

قافية ويبدو ذلك أقل قبحا بكثير من مرسل الشطرين، والذى يلوح أن الشاعر المعاصر يستشعر فى صميم نفسه أن الشعر الحر قد يتقبل فيه الإرسال بلا تقفية، أما شعر الشطرين فذلك فى كل الحالات مرفوض فيه تماما ولابد له من القافية مهما فعل الشاعر.

وبعد عصر شوقى والزهاوى والرصافى وعمر أبى ريشة وبدوى الجبل وحافظ إبراهيم وأفراد جيلهم جاءت فترة من الزمن أقبل فيها الشعراء إقبالاً واضحاً على تنويع القوافى، تهربا من التصنع والإرهاق والرتابة التى قد تضفيها القافية الموحدة خاصة وأن الشاعر المعاصر بدأ يكتب المطوَّلات ولم يعد توحيد القافية ممكنا. وكان التنويع فى البداية يتم وفق خطة مرسومة سواء أكان الشعر على شكل رباعيات أو سداسيات أوعلى شكل موشحات منوعة الأشكال أو على صورة مقطوعات حديثة الأساليب لا نهاية لنماذجها . ونجد هذا لدى كثير من شعراء تلك الفترة مثل صلاح الأسير وإيليا أبى ماضى وإلياس أبى شبكة وعلى محمود طه وأمجد الطرابلسى وجبران وميخائيل نعيمة ومحمود حسن إسماعيل وفوزى

المعلوف وأبى القاسم الشابى ومحمد الهمشرى وشعراء آخرين كثار نظموا الشعر بين العقد الرابع والعقد السادس من القرن العشرين . والملحوظ هنا أن تنويع القوافى كان يتم بالارتباط بنموذج معين يتكرر فى كل مقطع من القصيدة دون أن يخرج الشاعر على ذلك النموذج.

واستمر ذلك حتى بزغت حركة الشعر الحر عام ١٩٤٩ وأسلمت القافية إلى وضع جديد ليس له سابق شائع إلا فى البند الذى ظهر فى العراق فى القرن الحادى عشر الهجرى. أصبح الشاعر ينوع القوافى متقدما خطوة على ما وصل إليه شعراء المقطوعة السابقون، ذلك أنه أصبح ينوع القوافى على غير نظام محدد يأخذ به نفسه وإنما يغير القافية فجأة حين يشاء من دون التزام بشكل معين ولا بمقاطع متساوية، ولنأت بمثال من شعر عبد الوهاب البياتى نختاره من قصيدته "الأمير السعيد":

وأدرك الصباح شهرزاد
فسكتت وعاد
إلىّ نفس الحزن والشعور بالضياع

وأنت فى حديقتى تسير
يا سيدى الأمير
منفردا سعيد
تحلم بالأميرة الصغيرة الحسناء
فى قصرها الوردى فى أرجوحة الضياء
وهى تغنى أغنيات الهجر واللقاء
"يافارس الضباب
عرّج على قصرى فى السحاب
إنى هنا وحيدة فى الباب
من زهر الليمون واللبلاب
ضفرت إكليلاً لك الغداة
أموت يا فارسى الصغير
إن لم تعد إلىّ يا فراشة تطير
فى حلمى يا حبى الأخير(٦)

ونلاحظ هنا أن القوافى متتالية على غير تداخل فالشاعر يأتى بما يأتى :

(شهرازاد ـ عاد ـ تسير، أمير ـ حسناء، ضياء، لقاء ـ ضباب سحاب باب لبلاب ـ صغير، تطير ، أخير) وهذا صنف

من التقفية يكثر فى الشعر الحر الأول لعبد الوهاب البياتى فى فترته الأولى. والواقع أن عبد الوهاب البياتي قد تطور فيما بعد إلى استعمال القوافى المتداخلة ـ فى بعض الأحيان ـ كما في القسم السادس من قصيدته "الموت فى الحب" أما نزار قبانى فهو مغرم بالقوافى المتتالية المعزولة فى كل شعره. وهذا يعطى قصائده صفة القصائد ذات المقطوعات غير المتساوية ولست أجده يداخل القوافى فى أية قصيدة من شعره وهذا - فيما أرى - يناسب شعره لأنه لا ينظم القصيدة ذات الأعماق الرمزية والأبعاد السايكولوجية التي تتلاءم مع القوافى المتداخلة.

أما الصنف الثانى، وهو صنف القوافى المنوعة المتداخلة التى تتكرر على غير نسق فهو يكثر فى شعرى منذ أول عهدى بالشعر الحر وهذا مثال من قصيدتى "الأفعوان":

أين أمشى ؟ وأى انحناء

يغلق الباب دون عدوى المريب؟

إنه يتحدى الرجاء

ويقهقه سخرية من وجومى الرهيب

إنه لا يحس البكاء

أين أين أغيب؟

هربى المستمر الرتيب

لم يعد يستجيب

لنداء ارتياعى، وفيم صراخ النداء؟

هل هناك ملاذ قريب

أو بعيد وإن كان خلف السماء؟

أو وراء حدود الرجاء

ثم ذات مساء

أسمع الصوت : سيرى فهذا طريق عميق

يتخطى حدود المكان

لن تعى فيه صوتا لغمغمة الأفعوان

إنه .. سحيق

ربما شيدته يد فى قديم الزمان.. إلى آخره(٧)

هنا نجد القوافى : (انحناء ، مريب، رجاء، رهيب، بكاء، أغيب، رتيب، يستجيب ، نداء، قريب، سماء، رجاء، مساء — عميق ، مكان ، أفعوان ، سحيق، زمان). ويلاحظ هنا أن

القافية كانت تأتى مرة على شكل "أب أب" ومرة أخرى على شكل "أب ب أ" أما شعر بدر شاكر السياب الأول فكان ذا قواف متداخلة مثل شعرى وسأقتطف المثال الآتى من قصيدته "اتبعينى" يقول رحمه الله:

اتبعينى ، هاهى الشطآن يعلوها ذهول
ناصل الألوان كالحلم القديم
عادت الذكرى به. ساج كأشباح نجوم
نسى الصبح سناها والأفول
فى سهاد ناعس بين الجفون
فى وجوم الشاطىء الخالى كعينيك انتظار
وظلال تصبغ الريح وليل ونهار
صفحة بيضاء تجلو فى برود
وابتسام غامض ظل الزمان
للفراغ المظلم البالى على الشط الوحيد
اتبعينى فى غد يأتى سوانا عاشقان
فى غد حتى وإن لم تتبعينى
يعكس الموج على الشط الحزين
والفراغ المتعب المخنوق أشباح السنين(٨)

هنا نجد القوافى تتداخل كما يأتى (ذهول، قديم، نجوم، أفول . جفون ، انتظار، نهار، برود، زمان، وحيد، عاشقان، تتبعينى، حزين ، سنين) ولو راجعنا الشعر الحر الذى ينظمه شعراؤنا الآخرون مثل صلاح عبدالصبور لوجدناه ينتمى إلى أحد هذين الشكلين من التقفية. يقول صلاح فى قصيدته "أغنية ولاء" :

صنعت لك
عرشا من الحرير مخملى
نجرته من صندل
ومسندين تتكى عليهما
ولجة من الرخام صخرها ألماس
جلبت من سوق الرقيق قينتين
قطرت من كرم الجنان جفنتين
والكأس من بللور .
أسرجت مصباحا
علقته فى كوة من جانب الجدار
ونوره المفضض المهيب
وظله الغريب

فى عالم يلتف فى إزاره الشحيب
والليل قد راحا
وما قدمت أنت يا زائرى الحبيب(٩)

وهذا مقطع يحتوى على قواف متداخلة حينا وغير متداخلة حينا آخر مع وجود أشطر سائبة لا قوافى لها. وقد أصبحت هذه الأشطر تتزايد فى نبذ صلاح القافية نبذا تاما فى مسرحياته الشعرية.

نحن إذن بإزاء صنفين من التقفية المنوّعة على غير نسق محدد: صنف القوافى غير المتداخلة ، المعزولة، المتتالية كما فى قصيدة البياتى وصنف القوافى المتداخلة كما فى قصيدتى وقصيدة بدر شاكر السياب.

والذى ألاحظه أن للقافية تأثيراً مباشراً فى شد القصيدة وجمعها فى وحدة متكاملة حتى تكاد تكون هى الرابط الذى يوحد الأشطر. ولذلك يبدو لى أننا عندما نستعمل طريقة القوافى المتجاورة غير المتداخلة نساعد على صورة ما فى أن نجعل كل مجموعة من الأبياب مستقلة عن المجموعة الأخرى. فمجموعة الأشطر ذات القافية الرائية قد تنعزل ــ إلى حد ما ــ عن مجموعة

الأشطر المجاورة ذات القافية البائية وبذلك تتكون القصيدة من وحدات مفروزة رابطها أضعف من الرابط الذى تخلقه القوافى المتداخلة.

ومن تفصيلات هذه الفكرة أن القافية المتداخلة صنفان:

١ـ القوافى ذات التداخل الجزئى المعزول وفيها يمكن أن تستمر القصيدة قائمة على وحدات معزولة حتى إذا استعمل الشاعر قوافى متداخلة وذلك حين تستقل كل وحدة بمجموعة قواف متداخلة فيما بينها ولكنها لا ترتبط بالوحدة المجاورة المتداخلة أيضا وإنما ينتهى تداخلها فى نقطة ما كما لو أننا رتبنا القوافى فى القصيدة كما يأتى:

(ب أ ب ب أ ب) (دردررد در) (س ع ع س س ع)

وهذه الحالة تبقى الوحدات مفصولة أيضا وقد تجزىء جو القصيدة إذا نحن دققنا النظر فيها.

٢ـ القوافى ذات التداخل الكلى المترابط وهى التى تتداخل المجموعات المتجاورة فيها فتكون القوافى هكذا: (ب أ أ ب ب أ د أ د د ب رأب در ب د س ر س أ أ دد س س د ع أ ع دع دس س ع د أ) هنا لا تبقى وحدات معزولة مطلقا وتصبح

القصيدة كيانا مترابطا مشدودا يسعد السامع لأنه يشوقه إلى قافية معينة ثم يأتى بها فجأة وهذا التسلسل الحر بلا تقييد موجود ـ إلى حد ما ـ فى شعرى الحالى.

ومن أصناف القوافى الصنف الذى استعملته فى قصيدتى(الماء والبارود) حيث أقول فى افتتاحيتها:

الله أكبر

الله أكبر

هتافة الأذان فى سيناء تبحر

من مدّها تسيل فى الصحراء أنهر(١٠)

وقد التزمت هذه القافية المجردة من الردف والتأسيس طوال القصيدة كلها وكنت أخرج عليها كل مرة وألتزم قوافى أخرى غيرها وفجأة أعود إليها وآتى بمجموعة أشطر تنتهى بها . سواء أكانت متتالية أم متداخلة مع قواف أخرى. وسرعان ما أعود وأترك القافية الأساسية وأستعمل قوافى أخرى منوعة ثم أعود إليها. والملاحظ هنا أننى لم ألتزم بطول معين أو بنظام مقطوعة وإنما بقيت القصيدة حرة حرية تامة على طريقة الشعر الحر ماعدا أننى كنت أعود إلى القافية الرائية الأولى فى أحيان كثيرة

فأصبحت هذه القافية كأنها العمود الفقرى لقصيدة حرة حديثة وهذا ما أقترح أن نطلق عليه اسم "الموشح الحر" لأنه ذو لازمة لها قافية معينة تعود باستمرار كما أن قافية اللازمة فى الموشح تبقى تعود فى نهاية كل مقطوعة. والفرق بين الموشح الحر والموشح الاعتيادى أن موشحنا الحر الأول خالٍ من نظام المقطوعة بعدد أشطرها المحدد ونسق تفعيلاتها الثابت. وإنما هو شعر حر خال من قيود التقفية خلوا تاما. وفيما يأتى مثل ثان من قصيدة (الماء والبارود):

الله أكبر

ضج بها المعسكر

يا صائمون انتظروا

إن وراء جدبكم جذر حنان سوف يزهر

وخلف حيرة العطاش كوكب أضاء

ورحمة من ربكم تنحدر

الله أكبر

يا صائمون ربكم قد سمع الدعاء

والطائرات أقبلت تهدر فى الفضاء

تقذفكم صواعقا وتمطر

على روابيكم لظى حرائق تريد أن تغرقكم فى برك الدماء

والله فى سمائه يقدر

يدبر

يمطر فوق صومكم أنداء

يسقيكمو من يد أعدائكمو أحلى كؤوس الماء

ووجهه الغامر فى شراسة النيران كوثر

وطوق ورد أحمر

وبلسم وماء

مهما يكن من أمر فإن عبد الوهاب البياتى كان من أسبق الشعراء إلى محاولة التهرب من القافية وقد بدأ هذا لديه بأن راح يورد أشطراً سائبة مفردة خلال قصائده الحرّة ذات التقفية غير المتداخلة. ونجد هذا قائما أمامنا فى قصيدته "الأمير السعيد" التى اقتطفنا منها حيث كان لا يبالى أن تأتى كلمات لا مثيل لرويها مثل "الضياع، السعيد ، الغداة" التى تركها بلا قواف تماثلها مع أنها جاءت وسط قواف اعتيادية لها مماثلات . ومثله فى هذا

صلاح عبد الصبور فى "أغنية ولاء".

وأما أنا فلم أتخل عن القافية حتى اليوم وإنما أكتب هذا الفصل لكى أحتضنها وأشعل حولها الثريات، وألح على الشعراء ألا يتخلوا عنها. ومثلى فى هذا (بدر شاكر السياب) ـ يرحمه الله ـ فها أنا ذى أمسك بمجلد ديوانه فلا أجد له ولو شطرا واحدا غير مقفى فى شعره كله سواء ما كان منه حرا أو من شعر الشطرين. ولقد مات بدر سنة ١٩٦٤ وحتى لو سعد الشعر المعاصر بحياته حتى اليوم ما أظنه كان سيتخلى عن القافية فإن بينه وبينها صلة حب حميمة متينة لا تنفصم عراها. وكان يرسل صرخاته الشعرية الأخيرة وهو يحتضر على سرير العذاب ومع ذلك كان يتمسك بالقافية ويرفض أن يفلتها.

لقد كان عبد الوهاب البياتى - على كل حال- من أوائل الشعراء الذين بدأوا ظاهرة الانفلات من القافية. وحدث ذلك فى شعره تدريجيا فبدأ أولاً يترك أشطراً سائبة بين الأشطر المقفاة كما رأينا فى قصيدته (الأمير السعيد) أما الآن فى مجموعاته الشعرية الأخيرة فلم نعد نسمع

للقافية صوتا وإنما يجرى شعره كما يأتى:

عندما يهزمنى الخليفة الأبله
فى هذا السباق القذر المجنون فى دائرة الضوء
رأيت الشمس فى عيونه يصطادها العبيد والمؤرخون
خدم الملوك فى مزابل الشرق
رأيت الدم فى شوارع القارة مكتوبا به الإنجيل والمنشور
مطبوعا به جبين نيرودا
على طوابع البريد والأبواب(١١)

والذى أراه أن قصيدته تفقد ميزة كبيرة وتخسر خسارة فادحة باطّراح القافية على هذا الشكل. والحقيقة أن ظاهرة التفلت من القافية لم تكن مقصورة على عبد الوهاب البياتى وإنما مضى بها معه جيل واسع من الشعراء. إنها ظاهرة طاغية على الشعر الحديث كله ينقاد لها كثير من شعراء الشكل الجديد. وإن كان طائفة من الشعراء مازالوا يحاولون أن يأتوا ولو بقواف جزئية فى قصائدهم فلا يختمون الأشطر كلها بقوافٍ وإنما تكون طائفة من الأشطر مقفاة وأخرى سائبة. وسنقتطف فيما يأتى فقرة من قصيدة للشاعر عبده

بدوى عنوانها "الآلات العصرية":

لملمت الأحرف جنب الأحرف
لكن كلامى لم يوقد شمعه
جمعت ورودا جنب ورود
لكن حواراً لم يسمع فى الألوان
حدقت ولكنى لم أبصر شيئاً
إلا أطرافا نادية من دمعه
إلا لوعه(١٢)

هنا نجد ثلاثة أشطر مقفاة وأربعة أشطر سائبة. ولكن الشاعر. وقد أبدع فى الصور والتعابير لم يلتفت إلى ظاهرة طاغية حطمت قوافيه ولم تبق لها موسيقى ويتبين لنا ذلك حين نقطع أشطره المقفاة المنتهية بالكلمات: (شمعة، دمعة، لوعة) ذلك أن الشاعر قد جهد جهدا فنيا من أجل أن يقفى هذه الأشطر لكى تعطى القافية قصيدته قواما صلبا وترسيها على شاطىء الشعر الكامل. وحقيقة الأمر التى لم يلتفت إليها الشاعر أن قوافيه لم تنفع قصيدته فى شىء فكأنها ليست قوافى. ووجه ذلك أن مواقع القوافى من الأشطر

لم تكن متماثلة . إن تقطيع الشعر المقفى الأول كان كما يأتى:

لكن كلامى لم يوقد شمعه

فعلن فعلن فعلن فعلن

وتقطيع الشطر السابق له يجرى هكذا:

لملمت الأحرف جنب الأحرف

فعلن فعلن فعلن فع (مفعولن) .

وهذا يجعل القوافى غير متجانسة ولا متساوية شكلا، لأن وزن أحدها (فع) ووزن الأخرى (فعلن). والأشطر السائبة الأخرى تكون قافيتها حينا (فع) وحينا (فعلان) وحينا (مفعولان) والأذن لا ترتاح إلى هذا الخليط. وبذلك يضيع جمال الصور وغنى التعبير فى هذه الأشطر الجميلة وهذه ظاهرة لا تقتصر على الشاعر عبده بدوى وإنما هى متفشية فى شعر أغلب شعراء الشعر الحر، وعبده بدوى من أكثرهم إبداعا.

ثم نعود إلى مسألة القافية فنجد الشاعر الحديث يخرج من مرحلة ترك بعض الأشطر فى القصيدة سائبة حتى يدخل فى مرحلة نبذ القافية نبذاً كاملاً والتفلت

من دائرة ضيائها. ويقول الدكتور عبده بدوى في قصيدة له عنوانها (الأصابع المعدنية): "لم يجعل لها من القوافي إلا واحدة بعيدة عن مثيلتها:

يا صاحبتي
دنيانا صارت محترقه
عرينا من أوراق الخلق الأول
أخطأنا. جدفنا. قسّمنا التفاحه
خالفنا وحشا عصريا بثلاثة أوجه
فلماذا لا نمشي في بستان الواقع
ولماذا لا يمضي نهر لمصبه؟
حتى لا نهلك إذ نعدو خلف الآبار المسمومه
في هذي الأيام القلقه؟

إن هذا الشعر جميل في تعبيره. كله صور وغرابة. والشاعر عبده بدوى كما أعرفه من أغزر شعراء الجيل ثقافة وله قدرة عجيبة على التلميح والرمز وحشد الإشارات. غير أن قصائده الحرة تخسر خسارة فادحة وتنهار موسيقاها حين لا يجانس مواقع الأضرب كما سبق أن رأينا عند تقطيع أشطره. ولذلك نجد أن شعره اللابس شكل

الشطرين يصعد إلى الذروة فى جماله وموسيقاه وصوره ـ غالبا لا دائما ـ فى حين تنهار طائفة من قصائده الحرة بسبب هذه الظاهرة. ويستوى فى ذلك معه عشرات الشعراء فى مختلف أقطار اللغة العربية فنحن إذن بإزاء مسألتين اثنتين: الأولى غياب القوافى، والثانية ضياع ما قد يأتى منها لاختلاف مواقعها حين توجد.

وبعد هذه المرحلة التى آل إليها شعرنا الحر الحديث من غياب التقفية، ظهرت فى الشعر ظاهرة أسميها ظاهرة الشطر الطويل الذى يستغرق أشطرا متعددة كثيرة وتأتى فى آخره القافية. وهذا لون جديد من ألوان التفلت، فتلك حالة تكون فيها القافية خافتة كل الخفوت لندرة ورودها، لأن الأشطر تبلغ من الطول والامتداد حداً لا تعود معه القافية ذات رنين يلفت السمع إليه. ومن أمثلة هذا الشطر الطويل قول نزار قبانى:

كان فى صدرك حقلان من القطن
وكان البرنس الأحمر مفتوحا من النصف
وجرحى كان مفتوحا من النصف
وكان المرمر الأخضر فى الحمام

مذبوحا من الشوق

وكانت رغوة الصابون واللاوند

تجتاح البراويز

وتجتاح الثريات

وتجتاح مساماتى

وترمينى على الأرض شظايا(١٣)

هنا نجد فى الواقع خطوة مهمة نحو نبذ القافية نبذا تاما. فما أضعف رنين كلمة(شظايا) هنا حين جاءت بعد كل تلك الاستطرادات المتتالية.

ولابد لنا أن نقول: "إن ظاهرة الأشطر الطويلة هذه لم تقتصر على (نزار قبانى) وإنما استعملها طائفة من الشعراء. غير أن هؤلاء الشعراء سرعان ما وجدوا شطرا أطول من شطر نزار قبانى فوقعوا فيه. ذلك هو شطر القصيدة المدورة التى انتشرت بين الشعراء الشبان انتشاراً كبيراً . ولكى نفهم طول الشطر فى هذه القصيدة، لابد لنا أن نتذكر أن الشعر الحر لا يمكن أن يأتى بأشطر مدورة وذلك لأن التدوير قيد يغنينا الشعر الحر أن نقع فيه. ولماذا ينظم الشاعر شطرين يجمعهما التدوير وهو

يستطيع أن يجمعهما فى شطر واحد طويل؟ إن الشعر الحر يبيح للشاعر أن يطيل الشطر إلى أى حد يشاء، وهذا ينفى الحاجة إلى التدوير أصلا، خلافا لشعر الشطرين الخليلىّ الذى يصح أن يقع التدوير فى آخر شطره الأول لكى يطيل الشاعر الشطر ويمزجه بالشطر الثانى. ثم إن التدوير يمتنع فى الشعر الحر، لأن هذا التدوير يقع عند العرب فى العروض أى فى نهاية الشطر الأول من البيت، ولم يسمع قط عن شاعر أوقع التدوير فى نهاية الشطر الثانى من البيت. وسبب هذا أن نهاية شطر الشعر الحر إنما هى ضرب لا عروض. والتدوير يقع فى العروض لا فى الضرب، وهذا يجعله غير قابل للوقوع فى الشعر الحر الذى ينتهى كل شطر منه بضرب كما قلنا.

ومع منطقية هذا الذى أقوله، أصبح الشعراء المحدثون يقعون فى التدوير فى شعرهم الحر، ولم يكتفوا بهذا وإنما ابتدعوا قصيدة حرة ينتهى كل شطر فيها بتدوير وقد تنتهى كل تفعيلة بتدوير. وذلك هو السبب الذى يجعلنى أعدّها أنا قصيدة ذات شطر واحد مهما طالت

وامتدت، ويبدو لى أن الشعراء اليافعين يعترفون هم أنفسهم بهذه الحقيقة البسيطة . والدليل على ذلك أنهم لم يعودوا يرصفون القصيدة المدورة رصف الشعر الحر وإنما راحوا يدرجونها إدراج النثر الاعتيادى بلا وقفات. وهذه هى النهاية القصوى لما وصلت إليه القافية من عدم الأهمية فى شعرنا المعاصر. فالقصيدة المدورة تخلو من القوافى كل الخلو. ومع ذلك فإن الشعراء الذين نبذوا القافية مازالوا يفرحون إذا ما وقعت قافية عفوية فى شعرهم الحر. ويدل ذلك على أنهم يعتقدون أن القافية جميلة محببة . ولكنها فى رأيهم قيد للشاعر تسد عليه أفق الإبداع فهم يتحاشونها تحاشياً للتكلف إذا ما وقعت عفواً فأهلاً ومرحبا بها. والواقع أن رأيهم هذا رأى غالط لأن القصيدة تكتسب أبعادا رائعة حين يضع الشاعر قافية فى نهاية كل شطر من أشطر القصيدة، وذلك لأن القافية تحاصر ذهن الشاعر وتُمَوْسقُه فيصبح قادرا على الإبداع وتتفجر فى ذهنه معان بديعة ما كان ليصل إليها لولا وجود القافية. وتلك طبيعة الذهن البشرى كلما حاصرناه زاد إبداعا وروعة.

وختاما أقول : "إن هذه جولة سريعة بين ظواهر التقفية فى عصرنا توخينا فيها الإيجاز، وكل ما أتمناه أن يتمسك الشاعر المعاصر بالقافية ولا يتفلت منها ،لأنها جزء أساس من موسيقى الشعر لا يصح الاستغناء عنه.

المراجع والهوامش

(١) (إعجاز القرآن) لأبى بكر الباقلانى(المطبعة السلفية) ص ٥٨ ــ ٥٩.

(٢) (سائبة) اصطلاح رأيت أن أضعه اسماً للشطر الذى لا قافية له.

(٣) نسخت هذه الأبيات من كتاب عبد الكريم الدجيلى (البند فى الأدب العربى تاريخه ونصوصه) وقد نقلها هو من كتاب (وفيات الأعيان) لابن خلكان فى ترجمة أبى العز مظفر بن إبراهيم الشاعر العيلانى الضرير

(٤) ديوان الزهاوى . المطبعة العربية(القاهرة ١٩٢٤) ص ٣١.

(٥)نقلها عن جريدة السياسة ببغداد الدكتور أحمد مطلوب فى كتابه (النقد الأدبى الحديث فى العراق) المطبوع فى القاهرة سنة ١٩٦٨ ص ٢٢٤.

(٦) ديوان عبد الوهاب البياتى/ دار العودة (بيروت ١٩٧١) ص ٣٠٠.

(٧) ديوان نازك الملائكة. دار العودة. الجزء الثانى(بيروت ١٩٧١) ص ٧٧

(٨) ديوان بدر شاكر السياب . دار العودة (بيروت ١٩٧١) ص ٣٩.

(٩)ديوان صلاح عبد الصبور . دار العودة (بيروت ١٩٧٢) ص ١٠١.

(١٠) مجموعة (يغير ألوانه البحر) نازك الملائكة (بغداد ١٩٧٧) ص ٢٥.

(١١) (سيرة ذاتية لسارق النار) عبد الوهاب البياتى مطبعة الأديب(بغداد ١٩٧٤) ص ٦٤.

(١٢) (الحب والموت) د/ عبده بدوى. القاهرة ص ١١٥

(١٣) (أشعار خارجة على القانون) نزار قبانى. (بيروت ١٩٧٢) ص ٨٩.

الفصل الثالث
سايكولوجية القافية

أصبح اتجاه كثير من شعراء الشعر الحرّ إلى نبذ القافية نبذاً تاماً سواء فى ذلك القافية المنوعة والقافية الموحدة. والواقع أن أسلوب شعرائنا فى معاملة القافية أسلوب المهتم بها أشد الاهتمام . فإن الشاعر الحديث لا ينبذ القافية لأنه ينكر أنها تضفى موسيقية على أشطره الحرة. وإنما ينبذها لأنه يظنها تعرقل عملية الإبداع لديه ولذلك نجده يفرح حين تأتيه عفوا وبلا جهد قافية أو قافيتان . وهذا ملحوظ على الشعراء كلهم تقريبا.

والواقع أن ظاهرة نبذ الشاعر الحديث للقافية لا يمكن أن تنبع من سبب واحد. وإنما هى -فى ظنى- مجموعة أسباب. أبرزها ما قلناه من أن الشاعر مخطىء إذ يظن أن مسألة البحث عن الألفاظ المتماثلة أمر يقتل الحالة

الشعرية الخصبة التى يكون فيها الشاعر وهو يبدع قصيدته، ويقص أجنحتها ويطفىء شعلتها، ومن ثم فإنه يفوز فوزاً عظيماً إذا هو نبذ التقفية وانطلق حراً من دونها. ويحدث ذلك خاصة لأن الشاعر يعتبر القافية حاكماً طاغياً يحكم بالإرهاب، ويبدد طاقات المعانى المخزونة فى ذهنه خلال عملية الإبداع. وليت الشاعر الحديث يسمى القافية كما سميتها أنا يوما "الملكة الجميلة المستبدة" فيصفها بالاستبداد ولكنه لا يجردها من سحر جمالها الفريد وبذلك يبقى لها نفعا لاشك فيه لأنها تضفى وشاح الجمال على القصيدة إن لم يمنع ذلك من أنها ملكة مستبدة تريد أن تتحكم فى البيت كله وتسيطر على ذهن الشاعر خلال الحالة الشعرية التى تخصب نفسه وتفتح أكمامها.

أما اعتقاد الشاعر بأن القافية تكبح من جماح الطاقة المبدعة عنده خلال نظم القصيدة . فقد ثبت لى، وأنا أراقب نفسى خلال بزوغ القصيدة فى هذه السنوات الأخيرة، ثبت لى أن ذلك اعتقاد غالط لا أساس له. ذلك أن القافية ــ على عكس ما يتوهمون ــ تفتح للشاعر

أبواب معان مبتكرة لم تكن تخطر على باله مطلقاً. ومن الوهم كذلك ما يظنونه من أن القافية تجعل الشاعر يقع فى معان متكلفة منظومة نظماً مصطنعاً. إن مثل هذا إنما يحدث للناظم الذى لا يملك إلهاما متفجراً. أما الشاعر الموهوب المبدع فلا يقع له ذلك مطلقاً. والتقفية ـ على العكس ـ مفتاح سحرى يقودنا إلى المناطق غير الواعية من العقل الباطن للشاعر.

ولندرس ما يحدث لنا حين ننظم القصيدة. إننا نبدأ شطراً من الشعر الحر نراه جميلا لأن الشطر الأول والقافية فيه حرة الجناح غير مقيدة بشىء. ثم نبدأ الإحساس بأن القافية تحول بيننا وبين الانطلاق منها. إن معنى جميلا يضيع علينا، لأننا لا نجد فى الذهن قافية جاهزة تماثل ما كان قبله. ولكن لنمض فى العملية دون أن يثبط هذا الإحساس عزمتنا. فلسوف يحدث لنا شىء فريد مذهل. لقد توقفنا نفكر فى القافية الغائبة. وربما مددنا اليد إلى ورقة فارغة ورحنا نقيد فيها تقييدا محموماً كل ما يفد على الذهن من قواف مماثلة لما نبحث عنه. وبعد أن ننتهى نلاحظ أن شطراً كاملاً قد

هبط على الذهن لا ندرى من أين. ونلاحظ هنا شيئين مثيرين قد وقعا لنا:

١ـ إن الشطر الوافد الغامض المنشأ أجمل من أى شىء قلناه فى القصيدة حتى الآن.

٢ـ إن القافية التى انتهى بها هذا الشطر ليست مما قيدناه فى الورقة ـ مع طول التفكير ـ وإنما طلعت من أعماق اللاوعى وأعطتنا أجمل شطر فى القصيدة.

ويدل هذا على أن القوى الباطنة فى النفس الإنسانية تتفتح كالوردة حينما تحاصر القافية الذهن. ولذلك نجد أجمل الشعر العربى قد نظم فى ظل القيود التى أضفتها القافية الموحدة على الشعر. وهذا هو عين السبب الذى يجعل الإنسان البدائى أقوى قدرة على حماية نفسه من الأخطار منا نحن الذين نعيش فى ظل السهولة التى تقدمها الحضارة إلينا، لأن الإنسان البدائى يستعمل قواه الخفية التى جهزه الله بها. أما نحن فقد ضيعنا هذه القوى لأننا أهملناها ولم نعد نستعملها فذبلت وحاق بها الهمود. وهذا هو السبب الذى يجعل شاعراً مثل عبده بدوى يبدع فى شعر الشطرين المقفى إبداعاً أبين

وأظهر من إبداعه في ظل الشعر الحر الخالي من القافية. إن السهولة تمنح إجازة لقوى الذهن المبدعة، وهذه القوى الخصبة لا تتفجر إلا عندما تحاصرها الشدائد والصعوبات والأسئلة التي يلقيها عليها الشاعر.

ما مضمون هذا ؟ إن القافية تحاصر الذهن الإنساني حقا. ولكن لهذا الذهن طاقة عجيبة مذهلة في خفائها وغموضها وانطوائها. فما يكاد يحاصر حتى تبدأ تلك الطاقة الخفية في العمل فيتفجر الإبداع. إن الذهن بدلا من أن يعيبه الحصار ويجعله يعقم، يلجأ إلى وسائله الغامضة الغريبة ويصبح أخصب وأكثر إبداعاً وأروع أفكاراً. وأنا أعد لحظات الحصار أكمل حالة يكون فيها الذهن الإنساني فهو إذ ذاك يثمر ثماراً لا حدود لتنوعها وأصالتها وجمالها. ناقلاً القصيدة إلى أرفع ذراها الإبداعية.

ولقد تعلمت مع السنين ، أن أتعطش، خلال نظم القصيدة ، إلى هذه الفيوض الغامضة التي يبدو وكأنها تهبط على ذهني من الغيب. فإن الأشطر تطلع على

طلوعا أخاذا من مصدر غامض لا أستطيع تشخيصه. كما أننى لاحظت مرارا أن هذا الفيض كثيرا ما يتدفق وأنا قد تركت التفكير فى القصيدة وانشغلت بشىء آخر غيرها. فقد يحدث لى أن أكون مستغرقة استغراقا طويلا فى قصيدة أنظمها، وفجأة يطلع على شاغل من الحياة الواقعية لا مهرب لى من الانصراف إليه تاركة القصيدة. وفى هذه الحالة، خلال التفكير فى شىء بعيد عن الشعر، تهبط على أشطر كاملة بقوافيها وعندئذ أترك عملى وأسارع إلى الورقة أسجل عليها هذا الفيض. وفى أغلب الأحيان تكون هذه الأشطر أروع ما فى القصيدة. والواقع أن المسئول الأول عن بزوغها هو قيد القافية التى حاصرت ذهن الشاعر وألجأته إلى أن يستعمل طاقاته المخزونة التى زرعها فيه الله تعالى. وهذا أمر يجعل القافية مفتاحاً مسحوراً بدلا من أن تكون ما يظنه الشعراء قيدا يكبح عملية الإبداع الشعرى ويلجم العفوية. إن القافية، فى الواقع، هى التى تفتح الباب للنجوم وتنثرها فى سماء القصيدة.

وقد يكون أحد أسباب محاربة الشعراء المحدثين للقافية

أنهم يريدون بمحاريتها إثبات شخصيتهم لمجرد أن الأسلاف كانوا يتمسكون بهذه القافية ويريد الشاعر المعاصر أن يتمرد ويقاوم وينبذ ما تمسك به أجداده ليكون له عالمه الشعرى الفريد الخاص المتميز. فالظاهرة إذن قد تنحصر فى أن تكون رغبة فى الاستقلال والإتيان بالجديد. والواقع أن الشاعر الحديث يسلك بهذا سلوك الطفل الذى يقاوم ما تريده أمه لمجرد إثبات شخصيته، مع أن فى طاعته لها مصلحته وسعادته وهو لايدرى أن القافية ضرورة شعرية ملحة، لأنها تنشر على القصيدة وشاحاً ضبابياً شفافاً، وتمرر عبر الكلمات تيارا كهربائيا آسرا، وتشيع فى الأشطر حساً جمالياً مرهفاً.

ومهما يكن من أمر فأنا أعتقد أن تقفية القصيدة مطلب سايكولوجى فنى مُلِحٌّ بحيث تكون الأشطر السائبة نقصا فى الشعرية وإخفاقا لنغمها الجميل. والذى يلوح لى أن هناك تسعة عوامل مهمة هى التى تجعل من القافية تلك الضرورة التى لا سبيل إلى أن يستغنى عنها الشعر. وسأتناول فيما يأتى هذه العوامل واحدا واحدا محاولة أن آتى بأمثلة من الشعر ما كان

ذلك ممكنا:

ا ــ القافية، خاصة في الشعر الحر، تحديد لنهاية الشطر، إنها جرس يدق ويخبرنا أن عبارة، أو مقطعا من عبارة، قد انتهت . ونحن نعلم أن الشعر الحر لا يحدد طول الشطر وإنما يتركه حراً يطول كما يشاء، فتأتى القافية أشبه بفاصلة قوية الشخصية تفصل بين السطوح المستوية وتنهيها بحد يشخص كيانها. وبهذا يصبح لكل شطر كيان يميزه عن الأشطر المجاورة له. أو لنقل: إن الاشطر تكون أشبه ببقع باهتة اللون فتأتى القافية حمراء أوزرقاء عميقة اللون وتقف مغايرة للون السائد فتميزه وتهبه الشخصية . إن القافية هى نقطة القوة والصلابة فى كيان الشطر.

آ ــ القافية الموحدة توحيدا جزئيا أو كليا، فى القصيدة الحرة ــ غير الطويلة طولا فادحا ــ تصبح وسيلة لخلق وحدة. فى القصيدة كلها، فهى تلم شتات الجو بالنغم العالى الذى تحدثه. إنها تربط بعض الأشطر ببعضها ربطاً محكماً، وتساعد على اختتام القصيدة فهى حين تأتى فى آخر الشطر، بعد شطرين لهما قافية

أخرى، إنما تعود بذاكرتنا إلى الشطر الأول الذى جاءت فيه قبل ثلاثة أشطر. وهذا الرنين يشعرنا بأننا مازلنا سائرين على الخط، ويعطينا سعادة الإحساس بأن طريقنا مسلوك مألوف. القافية اكتشاف جديد مستمر للوحدة الصوتية فى القصيدة. وهى نجمة متألقة يلقيها الشاعر على الطريق، إنها معالم مضيئة فى الدرب. ولذلك نفرح حين نصادفها وكأننا التقينا بحبيب فارقناه زمنا.

٣- القافية وسيلة أمان واستقرار لمن يقرأ القصيدة. إنها تجعله يحس أن الطريق واضحة وأنه مطمئن لا يسير فى غابة أو متاهة. وقد يكون دليلاً على ما نقول أن نقرأ القصيدة المدورة، وهى قصيدة تمتد صفحات بلا أية وقفات ولا قواف. وأنا شخصيا أحس كلما قرأتها بنوع من المجهول المخيف يدير رأسى ويخنقنى، أشعر أننى فى متاهة وبأن الدروب تضيق وتتعاكس وتتقاطع وتغيب فى ضباب مرعب. ولنأت بمثال من شعر حسب الشيخ جعفر.

أضاعنى الباص الأخير من ترى يوسع لى ركنا يقينى
البرد والمواصلات؟ غرفتى الوحيدة الضوء إلى الفجر

الجليدى الهزيل ليلة ضائعة الشارع فى ڤينا، وحيداً
أنتحى ركنا بلا ذاكرة فى قهوة تعج بالأوانس الشقر الملطخات تحت الأرض لن أكتب شعرا هذه الليلة إنى مطر يصنع طفل النخل فى ڤينا، وعشب يابس يوقد فى ضاحية تلتف بالسرو وشمس تنضج التمر الجنوبى، وعظم مقمر يلهو به الصبية منذ ساعة. فارغة هى القنانى البيض منذ ساعة(١)

هنا أدى غياب القافية ـ التى هى حدود آمنة ـ إلى أن تصبح القصيدة تيها يدير الرأس ويسلب الإنسان حس الطمأنينة فيحس أن الوجود غابة رهيبة لا وضوح فيها ولا محطة للتنفس.

٤ـ القافية تشعر بوجود نظام فى ذهن الشاعر، وبتنسيق الفكر لديه ووضوح الرؤية، وقوة التجربة، كما تشعرنا بأن الشعر مسيطر على قصيدته تمام السيطرة. إن القافية تعبير عن تحكم الشاعر فى كل ما يقول. ولعله يصح أن نقرر أن القصيدة التى لا قوافى لها توحى بأنها متمردة على ناظمها، تسخر من قدرته على الموسقة والتنغيم وتعبث برؤيته الشعرية.

٥ـ القافية جانب مهم من سايكولوجية القصيدة والمعانى غير الواعية فيها . إنها تعبير عن الأفكار الداخلية التى لا يتعمدها الشاعر، وإنما تبزغ فى قصيدته من أعماق اللاوعى. ذلك أن الشاعر يهم بأن يقول الأشياء التى يفكر فيها تفكيراً واعياً فتحايله القافية وتكشف لنا المخبوء وتقول عن ناظمها ما لايريد أن يرفع الستار عنه من فكرة كامنة فى عقله الباطن وروحه المغيبة. تماما كما أن الإيقاع وعدم الإيقاع فى أغانى الملحن الفنان يكشف حجباً عميقة لا يدرى الملحن أنه يقولها . إن القوافى ضياء كاشف يبرز الدخيلة المطوية للنفس الإنسانية إلى الخارج ويعطينا مفاتيحها. فلننظر فى مثال لهذا الذى نقول: قصيدة قصيرة للشاعر سميح القاسم سأدرجها كلها وأرجو ملاحظة قوافيها:

الخفافيش على نافذتى تمتص صوتى

الخفافيش على مدخل بيتى

والخفافيش وراء الصحف، فى بعض الزوايا

تتقصى خطواتى والتفاتى

والخفافيش على المقعد فى الشارع خلفى

وعلى واجهة الكتب وسيقان الصبايا

كيف دارت نظراتى

الخفافيش على شرفة دارى

والخفافيش جهاز ما خُبىء فى الجدار

والخفافيش على وشك انتحار

إننى أحفر دربا للنهار

إن القافية فى هذه القصيدة هى السر السايكولوجى الفريد فيها فهى تكشف لنا أعماقا نفسية بديعة. ففى بداية المقطوعة أشعرنا (سميح) أن هذه الخفافيش ـ التى هى رمز لشرطة إسرائيل واستخباراتها ـ تحيط به، وتلتف حوله وتطارده فلا تترك حوله فراغا لا تحتله، إلى درجة أنه أصبح يتوهم وجودها حتى على ما سماه واجهة الكتب وسيقان الصبايا. والشاهد الذى نريد الاستشهاد به هنا موجود فى الأشطر الأربعة الأخيرة وقد حدد فيها الشاعر القافية. بدافع فنى غامض لم يشخصه واعيا وإنما ساقته إليه شاعريته المبدعة. إنها أربعة أشطر رائية هى بالنص.

الخفافيش على شرفة دارى

والخفافيش جهاز ما خبيء في الجدار

والخفافيش على وشك انتحار

إنني أحفر درباً لنهار

فالشطران الأولان قد شخصا كثرة الخفافيش ومكرها وسطوتها فهي تبدو وكأنها قد غلبت الشاعر على أمره غلبة تامة. وقد أشعرنا الشاعر بكل ما مر من أشطر أن الخفافيش ناجحة في مطاردته. وفجأة ومن دون أن يغير القافية جاء بشطر معاكس في معناه لكل ما مر فقال:

والخفافيش على وشك انتحار.

وبذلك هزنا هزاً عنيفاً مفاجئاً. وإنما تكمن قوة هذه الهزة في أن القافية مازالت هي الراء ولم تتبدل. وهذه الظاهرة توحي بمعنى داخلي شديد التعقيد هو أن من الممكن القضاء على إسرائيل دونما تغيير لسياق الأشياء. ومن دون أن تشعر هي أو تنتبه. فكأنها تسير في طريق صاح منبسط وفجأة تسقط في كمين يقضي عليها. وهذا ما صنعته القافية. فبالقافية الرائية كانت الخفافيش على الشرفة. وحتى على صورة جهاز تسجيل

مخبأ فى الجدار. وبالقافية الرائية نفسها أصبحت الخفافيش "على وشك انتحار" وترادف هذه الراء فى سطوة الخفافيش وفى انتحارها معا إشعاع سايكولوجى هزاز يشعرنا بأن القضاء على هذه الخفافيش شىء أكيد هو من طبيعة الأشياء ، ولا يحتاج إلى جهد مستحيل كما يخشى المتشائمون. كذلك يشعرنا سميح القاسم أن انتحار إسرائيل سيكون مفاجأة مذهلة وسيأتى دون أن نتوقعه. ومن دون أن تتغير طبائع الأشياء حولنا. وهذا ما توحى به القافية. فعلى روى الراء كان انتصار الخفافيش وبالراء نفسها اندحرت وانتحرت. وهذا يوحى بأن بذرة انتحارها كامنة فى انتصارها نفسه. وذلك يشعل فى النفس تفاؤلا عظيما. وهكذا أدى تواتر القافية إلى قيام لفتة سايكولوجية عمقت المعنى تعميقا شديدا وألقت عليه ظلالا جديدة ما كان الشاعر ليصل إليها لولا توحيد القافية فى هذا المقطع. ولو كان جاء بالمفاجأة على غير قافية الراء لفقد الشطر قوته وسطوته وإيحاءاته المذهلة.

٦ـ الوجه السادس فى ضرورة القافية أنها فى

جوهرها، نغم يموسق الشطر، أو هى تضيف لحنا وجوا إلى القصيدة. فما القافية لو دققنا إلا تكرار صوت معين فى نهايات الأشطر، وهذا الصوت المتكرر يوحى بأشياء، وتكرره يعمق الإيحاءات . فالقصيدة السائبة تفقد عنصرا مهما من عناصر الشعر، ولندرس نموذجا من شعر محمود درويش يخاطب الصهاينة :

إن تذبحونى لايقول الزمن
رأيتكم،
وكالة الغوث لا
تسأل عن تاريخ موتى ولا
تغير الغابة زيتونها
لا تسقط الأشهر تشرينها

ولنلاحظ القافيتين "زيتونها وتشرينهاَ". إن الواو والنون هنا توحيان بأنين وبكاء، وهذا الأنين وهذا البكاء هو صوت الحق المذبوح صدر صدوراً غير واع. إن هنا إنسانا يذبح هو الشاعر (الذى يرمز إلى الفلسطينى المسلم) ووكالة الغوث لا تهتم بموته ولا تسأل عن تاريخه. فكيف يقاوم الشاعر؟ تأتى القافية وفيها حرف مد(الواو والياء) وفيها نون

(زيتونها، تشرينها، الزمن) وهى تشعرنا بأنين طبيعى يصدر عن الأشياء الصامتة وينبعث عن العدالة والحق والإحساس الفطرى. فحرف المد والنون عويل يقوم كالخلفية وراء عدم اكتراث السلطة المتوحشة البربرية بالمسلم المقتول. وسر جمال هذه الأشطر هو القافية النونية التى ينبعث منها العويل والأنين الممتد خلفية للصورة القاسية التى رسمتها الأشطر ظاهريا. وأجمل ما فى هذه الظاهرة أن الشاعر نفسه غير عارف بما صنع. فالمبدع يبدع ولا يشخص وجه هذا الإبداع. وهذه قاعدة الفن الأصيل دائماً وقد قررها سقراط فى جمهورية أفلاطون منذ عصور بعيدة. فقال: "إن الشاعر يبدع أعمق إبداع. حتى إذا سئل أن يعين عناصر الجمال والأصالة فى قصيدته لم يستطع أن يشخصها أو يدرك سر الإبداع فيها. إنه عاجز عن تحليله أو إبرازه . وإنما يكون هذا من عمل الناقد الذى هو دليل فى الغابة الكثيفة التى يأخذنا إليها الشاعر يدلنا على أن فيها طرقاً واضحة وأنهاراً وطيوراً.

٧ــ القافية تيار كهربائى يسرى فى القصيدة ويرقرق فى ألفاظها مغناطيسية تجتذبنا دون أن نعلم لماذا. إنها

تكهرب السياق بمجرى موجة غامضة نستشعر سطوتها ولا نشخصها فالقافية ليست مجرد حروف متصادية، إنها حياة الشطر، ولذلك خسر الشعر الحديث خسارة كبيرة باطراحه لها. ولكى نثبت هذا ننظر فى الأشطر الآتية مثلا:

يداك للمس النجوم

ونسج الغيوم

يداك لجمع الظلال

وتشييد يوتوبيا فى الرمال

يداك الالهيتان

سماءان فوق حدود المكان

إن هذه الأشطر البسيطة فى بنائها تشعرنا بأنها آتية من بعيد. من وراء الوعى، إن فيها نغما دافئا، وقبلات يحملها النسيم وأصداء هوى موسيقاه خافتة. موسيقى تنبعث قوية فى أول كل شطر، ثم تخبو كما تخبو الأصداء الآتية مع الرياح، إننا هنا نحيا فى كل لفظ من ألفاظ الأشطر، والقافية هنا نسيم ناعم وأصداء خافتة تأتى من بعيد. هنا نجد التيار الكهربائى ساريا فى

الأشطر يهيىء مغناطيسية واضحة ولا نستطيع أن نكتشف ذلك إلا إذا أسقطنا القوافى من الأشطر فقلنا مثلا:

يداك للمس الكواكب

ونسج السحب

يداك لجمع الظلال

وتشييد يوتوبيا فى المروج

يداك الالهيتان

سماءان فوق حدود المدينه

إن السحر الذى كان يجرى فى هذه الأشطر قد انفرط، وخرجنا إلى واقع لا حياة فيه. أرض مجدبة ينقصها النبض وقد فقدت الألفاظ أجنحتها وسقطت على الأرض بلا حراك. إن كل لفظة فى أواخر الأشطر تصدمنا وتصفعنا ببرودتها ونشوزها وانعدام الحياة فيها، وكأننا دققنا مسامير خشنة متصلبة فى نهايات الأشطر. لقد انتهينا بخشبنة وعزلنا كل شطر عن الذى يليه فزالت الألفة والإيداع والاندماج والتموج. كانت للأشطر أهداب وموسيقى تربط كل شطر بالذى يليه وتوحد الجو

فجاءت الكلمات الأخيرة يابسة كالحطب، خاوية جوفاء، إن السحر قد انفك، واستيقظنا من ذهول اللاوعى إلى صلادة واقع متخشب. لقد وضعنا فى آخر كل شطر جثة. إننا قد شيعنا جنازة هذه الأشطر بمجرد أن أسقطنا القوافى عنها.

٨ـ يعتبر بعض الشعراء القافية قيداً يقص جناح الشاعر والواقع أنها قيد حقا فهذه حقيقة لا تنكر وهى من عيوب القافية، ولكن من قال إن كل قيد يقص جناح الشاعر ؟ إن العيوب تبقى عيوبا أحيانا وتكون لها مع ذلك، منافع عظيمة ، كما أن المزايا قد تنقلب إلى عيوب بفعل قوى خفية وهو أمر شرحته فى كتابى (قضايا الشعر المعاصر) والواقع أن الشاعر قد يضيق بقيد القافية ويرغب فى تحطيمه ، خاصة حين يجد أنه قد أبدع شطرا جميلا ولكن بلا قافية تتصادى مع القافية السابقة، وإذ ذاك يحس بالنقمة على القافية كلها ،وقد يهجرها . ولكن لو تأنى هذا الشاعر واستسلم لانفعالاته الأصيلة ولتيار عدم الوعى الصادر عن ذهنه المكهرب لوجد أشطرا مقفاة كاملة تنبع من ذهنه فجأة انبعاثا سحرياً غامضاً

لا سبيل إلى تفسيره. وسرعان ما سيحس أنه ليس هو الذى صنع هذا، وإنما أبدعته قوة خفية كامنة فى أعماقه . ولسوف يلاحظ فى دهشة ذاهلة، أن القوافى التى انبعثت فتحت له أبواب معان مبتكرة لم تكن تخطر على باله. وفى أحيان كثيرة تغير هذه القوافى مجرى القصيدة تغييراً مسحوراً وبذلك أدى قيد القافية إلى ابتكار معنى باهر فذ جديد يسير بالقصيدة فى درب لم يعرفه الشاعر ولم يخطط له.

والواقع أن توحيد القافية ولو جزئيا يقيد الشاعر حقا، ولكنه يفيده ويحصره فى بقعة ضيقة محدودة بالقوافى القليلة الموجودة، وعند هذا يقوى بصر الشاعر فيرى التفاصيل فى البقعة الصغيرة ويذهب أعمق مما كان ينوى ومما كان يستطيع . وبذلك يكون قد لجأ إلى الاستفادة من القوى الخفية والطاقات المجهولة فى الذهن الإنسانى. والواقع أنه ما كان ليرى التفاصيل والأعماق لولا التركيز الذى ساق إليه الحصار وضيق المكان. وعلى هذا أجد أن القافية تقوى بصيرة الشاعر تقوية عجيبة وتجنحه وتفتح له الأبواب المغلقة الغامضة، وتقوده فى

دروب خلابة تموج بالحياة. إنها تفتح كنوز المعانى الخفية، بل إنها تنبت الأفكار، وتغير اتجاه القصيدة إلى مجالات خصبة مفاجئة.

٩ـ فى شعر النضال والمقاومة يعطى ترادف القافية إحساساً بأن الشاعر مجهز بعزيمة صلبة لا تلين. فالقافية قتال ومصاولة، وهى تنزل على السمع نزول الرعود. إن كل قافية قنبلة تنفجر فى آخر الشطر. فضلا عن أن القافية تقوم بعزل شطر عن شطر عزلا قاطعاً يوحى بوضوح الفكر. ويقترن وضوح الفكر عادة بالعمل والنشاط وقوة العزيمة. لذلك نرى وضوح الهدف وقوة التنفيذ ملازمين دائما لرجال الأعمال الناجحين ولنأت بمثال من شعر نزار قبانى:

يا آل إسرائيل لا يأخذكم الغرور
عقارب الساعات إن توقفت لابد أن تدور
إن اغتصاب الأرض لا يخيفنا
فالريش قد يسقط عن أجنحة النسور
والعطش الطويل لا يخيفنا
فالماء يبقى دائما فى باطن الصخور

هزمتم الجيوش إلا أنكم لم تهزموا الشعور
قطعتمو الأشجار من رؤوسها وظلت الجذور
ننصحكم أن تقرأوا ما جاء فى الزبور
ننصحكم أن تحملوا توراتكم وتتبعوا نبيكم للطور
فما لكم خبز هنا ولا لكم حضور
من باب كل جامع، من خلف كل منبر مكسور
سيخرج الحجاج ذات ليلة ويخرج المنصور

إن هذه الأشطر من قصيدة نزار "منشورات فدائية على جدران فلسطين" تحمل فى كلماتها طبيعة القتال، ونكاد نسمع فيها قعقعة السلاح وهزيم التحدى. تسقط قافية الراء كالرصاصة فى آخر كل شطر، وتعمق جو النضال. إن هذه القافية ليست أقل من طعنات، وقد عمق الإحساس بذلك أن وزنها كان "فعول" و "مفعول".

مستفعلن مستفعلن مستفعلن فعول

فإن ترادف "مستفعلن" يوحى بفكرة جندى يركض ركضا وهو يحمل خنجراً . حتى إذا قاربنا نهاية الشطر جاءت طعنة بهذا الخنجر . ويشعرنا الحرفان (الواو والراء) ، بأن هذه الطعنات كانت ناجحة جميعا فكل قافية

تقتل فردا من أفراد العدو. وتوحيد حرفى الروى هنا يضيف قوة وصلابة إلى اليد التى تطعن، حتى توحى إلينا الأشطر بأن هذه اليد العربية هى اليد العليا فى القتال. وتواتر (الواو والراء) يشعرنا بأن النصر أصبح مألوفا يأتى أوتوماتيكا فى نهاية كل شطر حتى بات إحساسنا العميق ينتظر الغلبة والتفوق مع نهايات الأشطر كلها.

والواقع أن فكرتنا هذه عن اقتران روح القتال بالأشطر المقفاة ليست مجرد مزاعم خيالية. لأن فى وسعنا أن نتأكد منها بحذف التقفية من الأشطر وجعلها سائبة فنقول مثلا:

يا آل إسرائيل لا يأخذكم الصلف
عقارب الساعات إن توقفت لابد أن تمشى
والريش قد يسقط عن أجنحة النسور
والماء يبقى دائما فى باطن التربة
هزمتم الجيوش إلا أنكم لم تهدموا الإحساس

هنا جعلنا فقدان القافية نحس بأن هناك سقطة وهبوطا وانهياراً فى نهاية كل شطر . لقد ضاع إشعاع الجرأة والتحدى الذى كان يدمغ كل شطر، ومات التيار

الكهربائى الذى كان يسرى فى الكلمات. لقد باتت الأشطر السائبة معزولة عن بعضها وضاع الالتحام ضياعاً فاجعاً.

ولسوف أختم هذا الحديث الطويل عن معانى القافية بمثالين من الشعر يصلحان تطبيقا على ما قلنا. والمثال الأول للشاعر محمود درويش وقد جاءت الأشطر الأولى منه مقفاة. ثم اختتمها الشاعر بثلاثة أشطر سائبة . ونريد أن نفحص الأثر السايكولوجى لهذه الأشطر السائبة بعد مجىء الأشطر المقفاة. قال محمود:

إن حبى وموتى حقيقة
نبتت بين عشب سطوح البيوت العتيقة
واذكرينى كما تذكرين العناوين فى فهرس الشهداء
أنا صادقت أحذية الصبية الضعفاء
أنا قاومت كل عروش القياصرة والأقوياء
لم أبع مهرتى فى مزاد الشعور المساوم
لم أذق خبز نائم
لم أساوم
لم أدق الطبول لعرس الجماجم

وأنا ضائع فيك بين المراثى وبين الملاحم

بين شمسى وبين الدم المستباح

جئت عينيك حيث تجمد ظلى

والأغانى اشتهت قائليها

إننا نجد هنا هذه القوافى: (حقيقة، عتيقة، شهداء، ضعفاء، أقوياء، مساوم، نائم، أساوم، جماجم، ملاحم) وقد حافظ الشاعر باهتمام على إقامة قافية فى نهاية كل شطر، شاعرا أن قوافيه تدل على عزمته وتشعر بها إشعاراً قوياً. إن القافية تعزل كل شطر عن الآخر أشعارا بوضوح الفكر، وبمعرفة الشاعر لهدفه معرفة كاملة لا يشوبها ضباب. كانت القافية هنا عنصر وضوح وصلابة. وهذا منسجم مع القصيدة النضالية التى رمزت فيها الحبيبة إلى فلسطين.

وفجأة يأتى الشاعر بخاتمة القصيدة، ويدهشنا أنه جعلها فى ثلاثة أشطر سائبة. فما البلاغة فى هذا؟ وأول ما نقول إن الشاعر قد يكون متأثراً بالقرآن الكريم حيث يقول الله تعالى:

(ألم يجدك يتيما فآوى، ووجدك ضالا فهدى

ووجدك عائلا فأغنى . فأما اليتيم فلا تقهر
وأما السائل فلا تنهر وأما بنعمة ربك فحدث)

وفيها جاء بفواصل "آوى، هدى، أغنى، تقهر، تنهر" وفجأة جاء بجملة سائبة لا فاصلة لها، والغرض من ذلك ــ فى نظرى ــ الإشعار بانتهاء الكلام . لأن الاختلاف عما سبق يميز الأخير ويختم الحديث. ومثل هذا يمكن أن يقال عن أشطر محمود درويش. ولكن للظواهر كلها، فى الطبيعة وفى الشعر، أكثر من سبب واحد عادة. ولذلك نعود ونتساءل : لماذا يا ترى ترك محمود أشطره الأخيرة بلا قافية فكأن هناك سقوطا من عل بعد العزم والصلابة والوضوح؟ إن الأشياء هنا تتفتت وتتساقط ترابا:

بين شمسى وبين الدم المستباح:
جئت عينيك حيث تجمد ظلى
والأغانى اشتهت قائليها

فى الواقع إن هذا المسلك بالنسبة للقافية كان شعريا فى لا وعى الشاعر، ولكى نفهم سر ذلك، نحتاج إلى أن ننظر إلى البيت السابق لهذه الأشطر السائبة. إن آخر شطر ميمى القافية كان يجرى هكذا:

إننى ضائع فيك بين المراثى وبين الملاحم

وتلفت نظرنا كلمة "ضائع" هناك إذن ضياع. والشاعر لم يعد يحس عزيمته البتارة كالسكين وإنما ضاع بين المراثى رمز الحزن والملاحم رمز البطولة. ولنلاحظ حرف المد فى هاتين الكلمتين فهو يوحى بالاتساع ويفسح مكاناً كافياً للضياع بينهما. وهذه المراثى والملاحم هى ما يغنيه شعراء العرب الآخرون. والكلمتان توحيان بالخطابية المألوفة لدى شعرائنا والتفاخر الفارغ والتظاهر بالبطولة والعظمة. وما يكاد الشاعر يحس بالضياع حتى تموت القوافى ولا تعود ترد على ذهنه وقلمه. وعدم وجود القافية فى الأشطر الثلاثة السائبة هو المظهر العملى للضياع. إنه المعادل النغمى لهذا الضياع . وتنتهى القصيدة بكلمات تصف الضياع مكونة معادلاً تعبيراً له: فالظل يتجمد . والأغانى تشتهى من يغنيها ولكنها لا تجد المغنى. أين المراثى الخطابية والملاحم المطبلة إذن؟ إنها كلها خواء. ولذلك ضاع الشاعر . وماتت عزيمته وارتخت صلابته. وذوت إرداته وأرسل أشطره كالخيل السائبة لا قافية بتارة تختمها.

ولنتناول مثالاً ثانياً على ما نقول لنرى كيف ترتبط القافية بالتحليل السايكولوجى للقصيدة. فإذا وردت القافية كان لذلك ارتكاز على الظروف النفسية للشاعر وإذا جاءت الأشطر السائبة ارتبط ذلك بمعنى عميق وراء الوعى يمكن للناقد أن يضع عليه أصابعه ويدل عليه فى حين يبدع الشاعر ولا يعرف تفسير إبداعه. قال سميح القاسم فى قصيدة قصيرة عذبة عنوانها "أنا وأنت" من الشعر الناجح للنضال الفلسطينى الذى يعبر بالرموز:

زنبقتان فى الثلوج
وجمرتان فى الرماد
ونورسان يحلمان بالخليج
أنا وأنت يا حبيبتى
وبعد ساعة من الزمان
ستفرغ الشمس من الرقاد
وتهدر الثلوج
جارفة زنبقتين للمروج
وبعد ساعة من الزمان
ستفرغ الريح من الرقاد

وتجرف الرماد
والجمرتان تصبحان نجمتين
لا تسأليني كيف يا حبيبتي وأين
وبعد ساعة من الزمان
يموت في السفائن الضجيج
والنورسان يمضيان يمضيان
ويحلمان يحلمان بالخليج

هذه القصيدة مبنية بناء جميلاً كل الجمال فالمقطع الأول يقدم أزمة وضياعاً يصورهما الشاعر فى واقعية دون أن يعلن أى حزن يحسه. هناك أولا زنبقتان مطمورتان فى الثلوج لا تستطيعان حركة ولا تنشران عطراً. وهناك ثانيا جمرتان قد تكاثف فوقهما الرماد فمنع تأججهما وحرم الحياة من دفئهما. وهناك ثالثا نورسان محرومان يحلمان بالخليج ولا يستطيعان الوصول إليه. فهذه الفقرة الأولى من القصيدة تصور أزمة ثلاثية الفروع تشمل الزنبق والجمر والنورسين. ولنلاحظ أن الشاعر قد صور هذه الأزمة بشعر سائب لا قوافى له من أى نوع(٢) وعلى أساس تفسيراتنا وتحليلاتنا يكون هذا بلاغياً

تماماً لأن الشاعر متأزم وقد اضطربت أفكاره، لم يعد النظام ووضوح الفكر قادرين على الانبثاق من نفسه. والقوافى كما قلنا ترتبط بالاستقرار النفسى وصلابة الروح فهى لا تنبع من القلق والضياع مطلقا. ولا يتناقض هذا الحكم مع وجود القافية فى شعرى الحزين المتصف بالضياع وفى شعر نزار والشعراء الآخرين فإننا كلنا لا نتخلى عن القافية مهما كان الموقف. أما سميح ومحمود وجيلهما فإنهم يتخلون عن القافية حينا ويلتزمونها حينا. والشاعر المبدع منهم هو الذى يلهمه حسه الفنى المواضع التى يتخلى فيها عن القافية والمواضع التى يلتزم بها فيها.

ويمضى سميح فى بناء قصيدته فيعطينا ثلاثة مقاطع كل مقطع منها يحل عقدة من العقد الثلاث التى سببت الأزمة. ففى المقطع الأول تنحل مشكلة الزنبقتين المطمورتين فى الثلج، فإن الشمس (الأمة العربية)تستيقظ فتذوب الثلوج وتسيل أمواجها الدافقة وتجد الزنابق السجينة نفسها فى وسط المروج الحية الخضر. وفى المقطع الثانى تنكشف هموم الجمر المدفون

فى الرماد لأن الرياح (وهى الشعب الفلسطينى) تجرف الرماد فتبرز حمرة الجمر وتنتشر حرارته حتى يتحول إلى نجمتين. وفى المقطع الثالث تنحل أزمة النورسين فينطلقان فى الفضاء نحو الخليج. المقاطع الثلاثة إذن تحل الأزمات ويجد الشاعر نفسه ويقابل سعادته . لذلك تلاحظ أن أشطره تمتلك قوافى فورا. فما كاد الشاعر يخرج من قلقه وضياعه حتى عاوده وضوح الفكر والشعور بالاستقرار فاستطاع أن يدخل النظام إلى قصيدته ومدت القوافى رؤوسها الجميلة الملونة.

وتهدر الثلوج

جارفة زنبقتين للمروج

أو

والجمرتان تصبحان نجمتين

لا تسألينى كيف يا حبيبتى وأين؟

ولابد لى أن أشير إلى أن سميحا عرض لأزمة فى مقطع واحد. ثم عرض الحلول الثلاثة فى ثلاثة مقاطع كاملة. وهذا يشبه أن يكون تفاؤلاً وإثباتاً للانتصار الذى يعتقد الشاعر أنه سيكون أقوى وأطول عمراً من الهزيمة

والاستسلام . فالانتصار هو الحقيقة الدائمة. أما الهزيمة فهى عارضة غابرة.

وبعد فإن هذا يثبت أن تحليلاتنا السابقة وأحكامنا على علاقة القافية بما نسميه "سايكولوجية القصيدة" وما وراء الوعى فيها كانت أحكامنا ذات جذور . والواقع أن القافية ليست مجرد كلمات عابرة موحدة تروى وإنما هى حياة كاملة. إنها العصب الحى فى الشطر ولا ينبغى لنا مطلقا أن ندرسها معزولة عن المظاهر الشعرية الأخرى فى القصيدة وإلا جاء نقدنا باهتا سطحيا.

هوامش

(١) مجموعة "زيارة السيدة السومرية" للشاعر حسب الشيخ جعفر. دار الحرية للطباعة. (بغداد ١٩٧٤) ص ٦٣.

(٢) أنا لا أعتبر كلمة "الثلوج" الساكنة الجيم قافية مع "الخليج" لاختلاف الواو عن الياء وقد سبق أن رأينا كيف التزم نزار قباني بالوار مع الراء الساكنة.

الفصل الرابع
سايكولوجية القصيدة المدورة

لابد لنا ، قبل أن نبدأ بدراسة القصيدة المدورة، من أن نقدم لها تعريفا يشخصها، فأغلب الظن أن عددا من الأدباء ، وحتى بعض الشعراء لايعرفون معناها المحدد المضبوط. والواقع أن لفظة "المدورة" مأخوذة من ظاهرة التدوير في الشعر العربي القديم، تلك الظاهرة التي وقفت عندها في كتابي "قضايا الشعر المعاصر" الذي صدرت طبعته الأولى سنة ١٩٦٢.

والتدوير معروف لدى الأدباء . وقد عرفه القدماء بأنه تنازع شطري البيت لكلمة واحدة كما في بيتي بدر شاكر السياب في قصيدته (أهواء) من البحر المتقارب:

ومن أجل عينين لاتستطيعا   ن أن تنظرا دون ظل ابتسام(١)

وقداشترك الشطران في كلمة "تستطيعان" فكان أكثرها

فى آخر الشعر الأول ونونها فى الشطر الثانى.

وقد ذكرت فى ذلك الفصل من كتابى أن الشعر الحر يتميز على شعر الشطرين "الخليلى" بأنه يستطيع أن يمد العبارة ما شاء الشاعر بحيث لا يبقى للتدوير. بدلاً من أن يجعل الشاعر فى قصيدته شطرين يجمعهما تدوير يلجأ إلى أن يجعلهما شطراً واحداً طويلاً. وهذا كما قلنا: "ينفى الحاجة إلى التدوير أصلا".

وقد حاولت فى هذا الفصل من كتابى أن أتناول التدوير تناولاً ذوقياً وهو أمر لم يفعله القدماء لأنهم لم يحاولوا أن ينصوا على المواضع التى يكون فيها التدوير سائغا وجميلا. والمواضع التى ينبو فيها ويثير النفور. وكان يبدو لى خلال ذلك أن الشاعر الأصيل المتمكن من فنه يعرف تلك المواضع بفطرته. لذلك لا نجد كبار شعرائنا وقعوا فى تدويرات نابية لايقبلها الذوق. وبعد أن وضعت قواعد قليلة حاولت فيها ضبط التدوير اجتهادا واعتمادا على سليقتى .رحت أتناول التدوير فى الشعر الحر. وقد انتهيت إلى أن هذا الشعر الحر إنما هو شعر ذو شطر واحد تنطبق عليه كل قواعد الشعر ذى الشطر الواحد.

مثال ذلك أن كل شطر فى الشعر الحر مستقل تمام الاستقلال بحيث يمتنع التدوير فيه. وسبب ذلك أنه ليس من المعقول أن يبدأ الشطر المستقل بنصف كلمة. ثم لاحظت أن التدوير عدو القافية المشاكس العنيد فهو ما يكاد يرد فى آخر شطر مقفى حتى يقضى على قافيته. وقد جئت على هذا بمثال من شعر جورج غانم ضاعت فيه القافية بسبب استعمال الشاعر للتدوير فى قصيدته الحرة. ولنأت هنا بمثال ثان نختاره من شعر عبدالوهاب البياتى حيث يقول:

وهجرت قريتنا وأمى الأرض تحلم بالربيع(٢)
ومدافع الحرب الأخيرة لم تزل تعوى هناك
وكلاب صيدك لم تزل مولاى تعوى فى الصقيع
وكان عمرى آنذاك
عشرين عامِ

إن لفظة (الصقيع) هذه كان ينبغى أن تكون قافية مجانسة للفظ "الربيع" ولكن الشاعر أضاعها لأنه جعل الشطر مدوراً فأصبحت القافية الفعلية "الصقى" أما عين الكلمة فقد انصرفت إلى موضعها الصحيح فى

أول الشطر التالى "ع وكان عمرى آنذاك" لأنها تكمل الثغرة الفارغة فى أول تفعيلة الكامل وقد تركها الشاعر مثلومة فى أولها فلابد لها من أن تتعلق بالعين لتكتمل. وبذلك أصبحت الأشطر خلوا من القافية. فالربيع تقابلها "الصقى" وهما ليستا متماثلين تماثل القوافى. وأمثال هذا هو الذى جعلنى أحكم بأن التدوير يقتل القافية قتلا ويحرم الأشطر منها.

إذن بدأ التدوير الذى أعنيه يظهر فى الشعر الحر ويخرب تفعيلاته ويمزق قوافيه منذ عام ١٩٥٣ وكنت قد لاحظت أن طائفة من الشعراء أصبحوا يكثرون منه فى شعرهم الحر إلى درجة تجعل الوقفات معدومة والتنفس صعبا. ولذلك قررت أن أنظم مقطعاً من الشعر مصطنعا أجعل كل تفعيلاته مدورة قاصدة بذلك أن أثبت للزملاء من الشعراء أن مثل ذلك الانهماك فى التدوير لا يناسب الشعر الحر. وبالفعل تناولت القلم ورصصت التفعيلات الآتية رصا لا شاعرية فيه وقد جعلت التفعيلات كلها مدورة بلا وقفة من أى نوع وهذه هى التفعيلات:

طلعت نجوم الليل تفرش ظلمة الأحراش أحلاما
طريات ورش العطر خد الليل والدنيا تلفع كل ما
فيها بأستار الظلام المدلَهِمّ البارد القبرى وانتاب
المدى خوف من المجهول . يا قلبى تيقظ واترك
الأوهام نجنى كل باقات الأمانى، أمسك الجذلان
بالأفراح والرغبات قد نفض النعاس وعاد يملأ
مشرق الدنيا ضياء وابتسامات فدع فتن الصباح
المشرق المسحوب ينفذ لا تكن حيران مقطوع الرؤى..

كانت هذه فى الواقع أول قصيدة مدوَّرة عرفها شعرنا الحديث فى ذلك التاريخ المبكر وقد نظمتها نظماً عاجلا غير فنى لتكون مثلا للرداءة لا أن تكون قصيدة أعتز بها ولذلك علقت عليها قائلة "أليس هذا نظما سمجا ميتا لا يحتمل؟ إن قراءته غير ممكنة . وهو لترادفه السريع ممل رتيب يتعب السمع ويضايق الحس الجمالى لدى القارىء وأبرز ما ينقصه هو الوقفات" ذلك أن السكتة فى آخر الشطر والبيت كانت وماتزال عنصراً مهماً فى القصيدة. إن للسكوت وقعا شعريا يعادل وقع الأشطر نفسها. ومن دون هذا السكوت يموت الشعر كما رأينا. ومهما يكن من

أمر فإن المقطع المدور الذى نظمته للتمثيل قد تحول لدى شعراء الجيل اليافع إلى ما نسميه بالقصيدة المدورة(٣)

وأول ما ينبغى أن نقوله: "إن المقصود بالقصيدة المدورة تلك التى تنتهى كل تفعيلاتها بتدوير، وهذا ما يجعلها حسب مقاييسى قصيدة ذات شطر واحد مهما طالت وامتدت". ويجرنى هذا إلى أن أحدد معنى الشطر فى القصيدة الحرة. فلسوف يتساءل بعض القراء عما أقصده بكلمة الشطر ولماذا أصف القصيدة المدورة بأنها ذات شطر واحد. بدلاً من أن تكون لها أشطر كثيرة متفاوتة الأطوال كما فى سائر الشعر الحر. والواقع أن لانتهاء الشطر فى الشعر الحر ثلاث علامات تدل عليه وأوجزها فيما يأتى:

ا ــ أبرز علامة تثبت انتهاء الشطر هى القافية، فما تكاد تأتى حتى تشعرنا أن شطراً قد انتهى وسيبدأ شطر جديد. وهذا مشروط طبعاً بأن تكون القافية محتوية على شروطها مثل انتهاء التفعيلة كما مر بنا.

آ ــ حين لا تكون القافية موجودة. كما فى كثير من الشعر الحر الحديث. تقوم الفاصلة بالوقفة التى تشعرنا

بأن الشطر قد انتهى. والفاصلة مصطلح أستعيره من الدراسات القرآنية، وأقصد به فى الشعر الكلمة المماثلة للقافية على أن تخلو من حرف الروى مثل "حصيد سلام رؤوف ، ذراع، وجوم" فهذه فواصل لا قواف لأنها خلت من حرف روى يجعلها قوافى. ومثال الفواصل موجود فى المقطع الآتى من قصيدة للشاعر خليل خورى:

إن الدليل هو الدليل

لا الشمس عافت برجها والأرض لم تجف المدار. ولا الفصول غيرن من جريانهن ، فما عدا مما بدا؟

راهنت من دهر على هذى الخيول

راهنت، لم تربح، وضيعت الرهان

راهنت ما جلى حصان

منها ولا صلى ولا انقلب الزمان(٤)

هنا نجد الفاصلة تنتهى بانتهاء التفعيلة وبذلك يكتمل الشطر خاصة وأن الشاعر لاءم وقفات المعنى مع وقفات الشطر. أما لدى الشاعر المبدع عبد الوهاب البياتى فقد ضاعت قافية الشطر كما سبق أن رأينا.

٣ــ نستطيع أن نميز شطر الشعر الحر ونعين نهايته

عندما يجعل الشاعر تفعيلة الضرب مصابة بعلة زيادة أوعلة نقص كأن ينظم قصيدة حرة يجرى وزنها هكذا:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن فعلن

متفاعلن فعلن

متفاعلن مفعولن

متفاعلن فعلاتن

وهنا دلتنا التفعيلات الختامية على نهايات الأشطر لأن هذه التفعيلات لا تقع فى الحشو مطلقا، وإنما تقع فى ضرب القصيدة وبذلك يشعرنا وجودها بنهاية الشطر.

هذه إذن ثلاث علامات مميزة تشعرنا بانتهاء الشطر فى القصيدة الحرة. وهى كلها معدومة فى القصيدة المدورة ولذلك عددناها قصيدة ذات شطر واحد طويل كل الطول.

ونعود الآن إلى القصيدة المدورة وقد حكمنا بأنها قصيدة ذات شطر واحد لأن كل العبارات المنتهية بتدويرات ليست فى الواقع أشطرا وهذا ـ فيما أظن ـ شىء يحس به شعراء القصيدة المدورة أنفسهم لأن من بينهم شعراء أعرضوا عن كتابة هذه القصيدة على أشطر وراحوا يرصفونها كما يرصف النثر فى أسطر

كاملة متوالية، ولنأت بمثال من قصيدة مدورة للشاعر المبدع حسب الشيخ جعفر وعنوانها "أوراسيا" وهذا أولها:

أرى الحافلات الأخيرة تهجر موقعها، أرتدى معطفى وأغادر غرفتى . البهو منطفىء، والخفيرة تنصحنى أن أغطى رأسى خوفا من البرد، أشكرها مسرعا، أتوقف عبر الحديقة، أسمع خطوا بطيئا ومقتربا، أتبينها فى الضباب الخريفى، منذ أسابيع أرقب نزهتها عبر نافذتى . وجهها مثلما كان يوقفنى غامض الهمس فى صورة المتحف، الريح ساكنة والحديقة تصغى: (إذن جئت فلنتجول قليلا ولكننى فى الحديقة منذ أسابيع أرقب مصباحك المتوهج دون المصابيح، لم كنت تجهل موعدنا المتكرر؟) أعرف موعدنا غير أنى أخشى اختفاءك، أكره أن يتبدد وجهك فى الضوء(مهلك، هذى يدى فى أصابعك المستريبة تخفق دافئة، دعك من شكك المتسائل)(٥)

وماذا نجد فى هذه القصيدة؟ إن موقف الشاعر الحديث من التدوير قد تغير تغيرا كاملا. ففى بداية حركة الشعر الحر كان الشاعر "يقع" فى التدوير لأنه أحياناً يحتاج إليه فى بناء قصيدته أو ذلك ما يتوهم . وكان الشاعر إذ ذاك

يصاب بكل ما يصاب به من "يقع" من إحساس بأن الوقوع مفروض عليه، وأن الأفضل له ألا يقع فيه وإلا تعب وأتعب القارىء . أما الآن فى أواخر القرن الرابع عشر الهجرى (السبعينيات الميلادية) فإن الشاعر أصبح (يوقع نفسه) فى هذا التدوير. والفرق واسع بين من يقع ومن "يوقع نفسه" فإذا أردنا أن نشخص هذا الفرق قلنا إن من (يقع) فى الشىء يكون ذلك منه عملا غير إرادى فكأنه يقع دون أن يقصد، أو لنقل إن بعض مستلزمات النظم قد أوقعته فى التدوير. وأما من (يوقع نفسه) فهو يفعل ذلك بإرادته ويتعمده ويلتمسه وبذلك تصيبه نتائج كل تعمد قسرى. ولو تأملنا شطر (حسب الشيخ جعفر) الطويل الذى اقتطفناه لخرجنا بالنتائج الآتية:

أ ـ النتيجة الأولى أن التدوير قد قتل تعدد الأشطر قتلا كاملا وجعل الأسطر التى قرأناها شطراً واحداً طويلاً، وربما ظن المصغى إلى المقطع أن سبب هذا التدوير المستمر حرص الشاعر على أن يكمل جملته دون أن يتوقف فى وسطها وهذا وهم يؤيده الناقد الرصين طراد الكبيسى حين يقول : "إن التدوير انسياب فى الكلام دون

توقف حتى يتم المعنى مهما بلغ طول الجملة أو السطر"(٦). والواقع الذى فات أديبنا الشاب أن من الممكن أن تطول العبارة وتمتد ما يشاء الشاعر فى أشطر غير مدورة، لأن التدوير ليس شرطاً فى طول الجملة. ولكى نثبت هذا نقتطف جملة وقعت فى شطر طويل بالغ الطول من شعر نزار قبانى الذى يقول:

حين أحببتك صارت
ضحكة الأطفال فى العالم أحلى
ومذاق الخبز أحلى
وسقوط الثلج أحلى
ومواء القطط السوداء فى الشارع أحلى
ولقاء الكف بالكف على أرصفة (الحمراء) أحلى
والرسومات التى نتركها فى فوطة المطعم أحلى
وارتشاف القهوة السوداء،
والسهرة فى المسرح ليل السبت
والرمل الذى يبقى على أجسامنا من عطلة الأسبوع
واللون النحاسى على ظهرك من بعد ارتحال الصيف
أحلى.

والمجلات التى نمنا عليها

وتمددنا وثرثرنا لساعات عليها

أصبحت فى أفق الذكرى طيورا(٧)

إن هذه الأشطر كلها تشكل جملة واحدة طويلة طولاً بالغاً. ومع ذلك لم يشعر نزار بحاجة إلى أن يدور كل الأشطر وإنما اكتفى بتدوير ثلاثة أشطر وكان يستطيع أن يتجنب تدوير هذه الأشطر أيضا لولا أنه أراد أن يتحاشى تكرار كلمة "أحلى" أكثر مما كررها. وأعود الآن إلى سؤالى المهم الذى ألقيته فى كتابى "قضايا الشعر المعاصر" وهو بالنص: "ماذا تستغرق أية عبارة طويلة عشرة أسطر مدورة؟ لماذا لا تستغرق عشرة أسطر غير مدورة؟"(٨) والواقع أن التدوير لا يرتبط بطول العبارة وإنما هو مجرد انشطار اللفظة إلى قسمين كل منهما فى تفعيلة. وإذن بعد أن قدمنا هذا الدليل الحى أصبح من الممكن أن نحكم بأن الشاعر الحديث إلى تدوير كل تفعيلات قصيدته لا يبرره حرصه على إتمام العبارة الطويلة. وإنما لابد لنا ـ باعتبارنا نقادا ـ من أن نبحث عن سبب آخر يعتمل فى الأعماق النفسية الخفية للشاعر

الحديث يدفعه إلى التزام التدوير هكذا.

آـ النتيجة الثانية للتدوير أنه قد أجهز على القوافى وطردها طرداً تاماً وسحب جثتها بعيداً عن أعين القراء. ولابد لنا من أن نشير إلى أن المقطع المغرق فى التدوير. الذى أوردناه من شعر حسب الشيخ جعفر لم يحاول التقفية مطلقاً. وإن لم يخل من كلمات قليلة غير مدورة ولكنها لا تخرج عن حكم التدوير إلا فى موضع واحد هو قوله: (قليلا : فعولن) والحقيقة أن القصيدة المدورة ثورة أكيدة على القافية لأن التقفية والتدوير أمران متعارضان لا يمكن أن يجتمعا . فما يكاد الشاعر يدور الأشطر حتى تختنق القافية وتموت ولا يبقى لها أثر فى القصيدة. كما سبق أن رأينا فى أشطر عبد الوهاب البياتى. ولكن الموضوعية والدقة تقتضيان أن أستثنى هنا القافية الداخلية التى يمكن أن يوردها قصيدته المدورة. ومع أننى لا أنظم القصيدة المدورة مطلقا إلا أننى قد أدور مقطعا قصيرا من أجل إيراد القافية الداخلية وقد فعلت ذلك فى قصيدتى "نجمة الدم" التى نشرتها مجلة الشعر بالقاهرة سنة ١٩٧٧ وفيها أقول:

أشتاق فى الليل يا حبيبى لأن أغنيك
أصحب البحر كى نلاقيك
فى ضلوع الحنين والحلم نحن نؤويك
غير أن المدى ببيروت يرتدى معطف الدخان

ففى هذه الأشطر جاءت القوافى الداخلية(أغنيك، نلاقيك، تؤويك) وتعريف القافية الداخلية أنها تلك التى تأتى فى حشو الأشطر لا فى نهاياتها وهى هنا قد امتدت فبسطت حكمها على تفعيلتين ولذلك عددناها داخلية على أساس أن القافية الاعتيادية تختتم التفعيلة. مهما يكن فإن القوافى الداخلية فى قصيدتى هذه قد أدت بالأشطر إلى أن تكون مدورة، لأن التفعيلة تنتهى عند قولى(أغنى، نلاقى ، نؤوى) وكانت كاف الخطاب تقع دائما فى أول الشطر الثانى من كل موضع. ثم إن وجود هذه القوافى لم يتعارض مع التدوير لأننى أبقيت الأشطر مدورة، ولم أهتم بأن تختتم التفعيلة (مستفعلاتن) بالقافية وإنما قنعت بما هو دون ذلك وهو أن تكون القافية مقسومة قسمين كل قسم منها فى تفعيلة. وهذه هى القافية الداخلية التى لا تتوافر لها شروط القافية

الاعتيادية وأبرزها أن القافية تختتم التفعيلة وتنتهي معها.

٣ـ والنتيجة الثالثة للوقوع في التدوير عبر قصيدة كاملة ما نراه من أن تدوير التفعيلات كلها يحدث أثرا نفسياً غريباً، فهو يعطي المجال الموصوف طبيعة الحلم، أو لنستعمل تعبيراً أدق هو: أن التدوير المتواصل يبدو وكأنه حياة إنسانية غير واعية يكون الشاعر فيها واقفا بلا حول ولا قوة، والأحداث تقع له دون أن يكون له هو دور إيجابي فيها. والواقع أن هناك أربعة مظاهر لهذه السلبية القاتلة في القصيدة المدورة. وسنستعرض هذه المظاهر فيما يأتي:

أ ـ المظهر الأول يكمن فيما نراه من أن شعراء القصيدة المدورة يقلبون همزة القطع إلى همزة وصل. وقد مر بنا شيء من هذا في مقطع حسب الشيخ جعفر ومنه في شعر (عبد الأمير معله) قوله:

"وجع في دمي مثل حزن المحيط. المحيط الذي فرشته العيون". فإن كلمة "المحيط" الثانية كان حق همزتها أن تقطع "مثل حزن المحيط. المحيط الذي" غير أن الشاعر

جعلها همزة وصل على عادة شعراء القصيدة المدورة. ولابد لى أن أقرّ بأن وصل همزة القطع نادر فى أدبنا القديم ولكنه ليس مستحيلا ومنه فى القرآن الكريم (الذين كذبوا شعيبا كأن لم يغنوا فيها الذين كذبوا شعيبا كانوا هم الخاسرين) وفيه وصل سبحانه وتعالى همزة "الذين" الثانية لسبب بلاغى لم يقف عنده المفسرون والشراح القدماء. ويلوح لى، بحسب اجتهادى الشخصى أن وصل الهمزة هنا إنما كان لإشعارنا بأن الذين كذبوا شعيباً الثانية تجمع عليهم عدم الغناء والخسران معاً وتشعرنا بأنهم مسلوبو الإرادة أمام غضب الله وعذابه الذى لا يحتمل. كذلك ورد وصل همزة القطع فى الشعر القديم وعده العلماء ضرورة شعرية ومنه بيت حاتم طى:

أبوه أبى والأمهات أمهاتنا

فأنعم فداك اليوم أهلى ومعشرى

ولكن لم يحدث قط فى تاريخ الأدب العربى، أن صار وصل همزة القطع ظاهرة بارزة فى شعر عصر بأكمله، كما نرى اليوم حيث يكاد يكون قاعدة مطردة. والواقع أن هذا الوصل المستمر يزيد إحساسنا بأن القصيدة المدورة

تعبر عن شاعر مسلوب الإرادة. فهو لا يفعل الأشياء وإنما (تحدث) له تلك الأشياء. فى حين يقف هو ولا يتحرك كما أن الذين كذبوا شعيبا أصبحوا مسلوبى المشيئة أمام عقاب الله. فهم أيضا واقفون وتتساقط عليهم العقوبات الإلهية الرهيبة دون أن يستطيعوا سلوكاً أو حراكاً.

كذلك ينبغى أن نقول: "إن تحويل همزة القطع إلى همزة وصل يشعر بأن الأشخاص الذين تتناولهم القصيدة بلا بدايات وبلا تاريخ" إن بداياتهم رخوة أو ضائعة أو منكسرة وهم بلا ماض قوى يمنحهم الشخصية. بلا جذور تجعلهم أشخاصاً فعليين مؤثرين. وعندما تكثر همزات الوصل يصبح عالم القصيدة رخواً ، مائعاً ، لا صلابة له. وهذا ما تشعرنا به القصيدة المدورة أو هذا ما أحس به أنا حين أقرأها وذلك لأن همزة الوصل فيها خارجة على قانونها المتبع فى اللغة العربية والإكثار منها لابد أن يدل على معنى سواء أعرف الشاعر هذا المعنى أم جهله.

ب ـ المظهر الثانى من مظاهر السلبية فى القصيدة

المدورة إكثار الشاعر من استعمال الجملة الإسمية خلافا للمألوف فى اللغة العربية. حيث تكثر الجمل الفعلية التى هى أقوى ما فى اللغة. ولنلاحظ على سبيل المثال غلبة الجمل الإسمية فى أشطر (خالد على مصطفى):

فى الصباح تكون المدينة هادئة
والشوارع خالية
ورق جرفته المشاوير فوق الرصيف
قطرات من الضوء جففها بوق سيارة
والرياح تعاشرنى فجأة. يرتدينى الزحام الدمشقى
رأسى بين يدى
وجفونى فى قدمى(٩)

إن تقديم الاسم على الفعل يذهب بقوة هذا الاسم كلياً فى نظرى. فعندما تقول "ذهب زيد" يكون زيد فاعلا قائماً بفعل الذهاب وهذا يمنحه القوة والذاتية والشخصية. أما عندما نقول "زيد ذهب" فإن الفعل المتأخر يبقى هو البارز فى الجملة لأن المهم هو الفعل الذى يمثل الحدث وهو القيام. وتقديم (زيد) لايزيد على أن يسلب زيدا قوة الفاعلية ولذلك ــ فى رأيى ــ رفض القدماء أن يجعلوا

زيداً في قولنا "زيد ذهب" فاعلا. إنه هنا ضعيف. أضعف من أن يكون الفاعل ولذلك جردوه من الفاعلية وسموه(مبتدأ) وعندى أن المبتدىء أقل قوة من الفاعل. وهذه التحليلات النحوية وسواها تخطر لى وأنا أقرأ القصيدة المدورة الحديثة التى تغرم بالابتداء بالاسم كما مرّ بنا فى مقطع حسب الشيخ جعفر:

وجهها مثلما كان. يوقفنى. الريح ساكنة
والحديقة تصغى

وأكرر القول هنا بأن وصل همزة أل التعريف فى أول جملة اسمية يجعل المبتدأ مسلوب الإرادة. باهت المكانة. لقد أصبحت الريح عنصرا ضعيفا فلا قوة لها. يزيد على هذا أن التعبير الصحيح فى عبارة حسب الشيخ جعفر أن يقول"مازال وجهها مثلما كان وقد سكنت الريح وراحت الحديقة تصغى" وهى كلها أفعال، غير أن ولع شعراء القصيدة المدورة بالأسماء جعل حسبا يصوغ عبارته بادئا بالأسماء.

ج ـ ومن مظاهر السلبية فى القصيدة المدورة حذف حروف الربط مثل واو العطف وفائها وسائر الحروف التى

تصل بين الأسماء والأفعال، وتعطى الكلمات دفئا، وقد رأينا كيف حذف (حسب الشيخ جعفر) واو العطف فى قوله: "وجهها مثلما كان يوقفنى، الريح ساكنة" وكان حقه أن يقول: "والريح ساكنة" ولنقف عند مثال ثانٍ من شعر (حسب الشيخ جعفر) يحذف فيه الواوات يقول:

أتناول أفكارى فى مقهى مزدحم، أتسكع
مرات متباطئة، أتوقف قرب مخازن أقمشة
أو بارات متوهجة . يحلو لى أن أبتسم
فى وجه يتسكع منفرداً مثلى(١٠)

وفيها نجد الشاعر يحذف كل واوات العطف التى كانت ستضيف شيئاً من الدفء على برودة المنظر الموصوف.

د ـ المظهر الرابع من مظاهر السلبية فى القصيدة المدورة ـ وفى الشعر الحديث عموماً، لأن هذه الظاهرة ليست خاصة بشعر التدوير ـ هو أن الشاعر حتى عندما يبدأ بالفعل يسلب هذا الفعل قوته بوسائل أخرى كما يفعل خالد على مصطفى فى أشطر ليست كلها مدورة :

هل تهادننى ضجة العربات؟

هل تسافر فى الشوارع دون إشاراتها؟
هل يقاسمنى قاسيون أعنته
يرتدينى الزحام الدمشقى
ما عاد يفهم وجهى غير الشجر(11)

هنا بدأ الشاعر بأفعال ـ وكثيرا ما يبدأ خالد بأفعال ـ ولكنه عمل على أن يديم غياب إرادته بوسائل أخرى. فالشوارع هى التى تسافر فى الشاعر بدلاً من أن يسافر هو فيها . والزحام يرتدى الشاعر بدلا من أن يرتدى هو الزحام. وهذا أسلوب يقول لنا الشاعر به إن كل ما حوله أصبح أقوى منه، وأنه بات نقطة تخلخل مهزوزة يعبث بها حتى النسيم. والواقع أن هذه السلبية ترد فى شعر نزار قبانى أيضا ولكنه لا يجعلها تكسر إرادته كسراً فعليا وإنما هى وسيلة يستعطف بها الحبيبة وذلك حيث يقول:

أبقى فى المقهى منتظراً
عشرة أعوام شمسية
عشرة أعوام قمرية
منتّظرا سيدتى الحلوة

تقرأنى الصحف اليومية

ينفخنى غيم سجاراتى

يشربنى فنجان القهوة(١٢)

ونزار هنا يخبر حبيبته أنه لم يعد يملك السطوة الإنسانية على الأشياء وإنما تسطو الأشياء عليه، فهو لايقرأ الصحف اليومية وإنما تقرأه هى، لأنه بات فى مثل استسلام كتاب مفتوح لا حول له ولا قوة. وهو لايشرب فنجان القهوة وإنما يشربه الفنجان لأنه ذاب حتى صار شرابا يسيل فلا قوام صلبا له. وخالد على مصطفى بتعبيره المبدع، قد أصبح مرجّا أمام كل شىء حوله، فحتى ضجة العربات تقاومه وتعلن عليه الحرب إلى درجة أنه يتوسل إليها أن تعطيه هدنة ويتساءل فى خوف منكسر:

هل تهدننى ضجة العربات؟

وحتى الجمل الفعلية التى هى عادة عنصر قوة، تروح تتعاقب بانكسار متهافتة، موصولة بالعبارات الفعلية التالية دونما حرف عطف يفصل، أو همزة استفهام، أو رابط من نوع آخر.

هـ- المظهر الخامس من مظاهر السلبية فى القصيدة المدورة هو غياب القافية التى تنزل وكأنها رصاصة فى خاتمة كل شطر. وسآتى بمثال من شعرى من قصيدة أخاطب بها مسجد قبة الصخرة فى القدس المحتلة وقد جئت بقافية فى خاتمة كل شطر:

يا قبة الصخره

يا جنح ليل فاقد فجره

متى ترى سننفض الغبار

عن وجهنا ونرفع الحصار

متى ترى تقتحم الأسوار

وغنوة الأمواج والخلجان والأغوار

تهمس فى أسماعنا بأعذب الأشعار

هتافها ينبض بالأسرار

فلنبدأ الإبحار

قلوعنا والهة والدفة انتظار

وفى المدى جزائر المرجان والمحار(١٣)

وأرجو أن تلاحظ هنا نبرة الغضب الذى تشعله القافية وهى تشعرنا بأن المتكلمة تأتى بإيقاعات منفعلة

مهتاجة . إن القافية فى هذه الأشطر تقاتل قتالا فعليا فكأنها تطلق رصاصة فى ختام كل شطر. وينزل حرف الراء نزول القذيفة. وإنه لشىء لاشك فيه أن إصرار قدماء العرب فى الجاهلية على القافية الموحدة كان يتصل من قريب أو بعيد بأنهم قوم مقاتلون والحرب والخصومات أساس حياتهم. وحتى الفخر بما وراءه من قوة وعزيمة وصلابة كان ينتفع بالقافية الموحدة. ولذلك نجد شاعر القصيدة المدورة ،ـ وهى تصف وضعاً حزيرانيا منهزما للفرد العربى ـ قد أدرك بالفطرة أن الأفضل له أن يتحاشى القافية سواء أكانت موحدة أم منوعة لأنها لابد أن تدخل العزم والإصرار والتصميم على قصيدته المدورة فى حين أن هذه القصيدة تعبر عن الخوف والهزيمة والاستسلام فى واقع الأمر.

مهما يكن من أمر فإن انتشار القصيدة المدورة بين الشعراء الشبان وطائفة من شعراء جيلنا مثل عبد الوهاب البياتى وعلى أحمد سعيد -الملقب بالاسم- (أدونيس) أمر يمتلك دلالات اجتماعية وسياسية معينة. فهو يشير إلى أن الشاعر الحديث يحس بأنه مسلوب

الإرادة تحت ظل موقف تسيطر فيه الامبريالية التى تعترف بعدوتنا إسرائيل وتؤمن بما تسميه حقها فى البقاء . ويتساءل هذا الشاعر العربى فى شك حزين: هل أستطيع أنا أن أحارب الامبريالية؟ ولو أجاب الشاعر بنعم على هذا السؤال لربما تضاءل استعمال القصيدة المدورة تضاؤلاً ملحوظاً، وزال البدء بهمزة الوصل. ولكن المواطن العربى خائف ولا يحس أنه قادر على شىء، فليس الأمر مجرد كون أمريكا تؤيد إسرائيل وتحميها حماية مستميتة، وإنما يمضى أبعد من ذلك، لأن طائفة من أنظمة الحكم فى البلاد الإسلامية والعربية تعترف بإسرائيل فى حقيقتها، وإن تظاهرت أمام شعوبها أنها تحاربها .

وكل هذا يرهب الشاعر اليافع فيلجأ إلى القصيدة المدورة بكل ما وضعه فيها من مظاهر السلبية.

ذلك أن القافية ــ التى هى عنصر القوة والقتال فى القصيدة قد كسرها التدوير وطردها خارج مملكته، وهمزة القطع القوية الشخصية التى تثبت صمود الشاعر تتحول إلى أختها همزة الوصل الرخوة الضعيفة المستكينة، وتكثر فى هذه القصيدة المدورة الجمل

الاسمية، كما يحصل فى اللغات الأوربية . خلافا لطريقة اللغة العربية التى يكثر فيها البدء بالفعل وإن وجد البدء بالاسم فى حالات خاصة أيضا.

ثم إن الشاعر عندما يأتينا بتدوير فى ختام كل تفعيلة يصبح كالمحاصر، ويشعرنا أنه عاجز عن السيطرة على الأشياء كما يسيطر الشاعر الذى لا يحبسه التدوير هذا الحبس المتواصل. إن كل تفعيلة فى القصيدة المدورة تكاد تأتى بتدوير أو لنقل إنها تصيح بأعلى صوتها إنها لم تكمل بعد، وإنما تحتاج إلى التفعيلة التالية لكى تكتمل. وكأننى بالقارىء يرتاح إلى الوعد لحظة خاطفة لعل التفعيلة التالية تأتى بانفراج الأزمة ولكن الشاعر يخيبنا لأن التفعيلة القادمة هى نفسها محتاجة إلى التفعيلة التى بعدها، وهكذا يعطينا الشاعر تفعيلات ناقصة يتمسك بعضها ببعض فى شبه خوف وضيق بحيث تذكرنا ببيت شوقى الجميل:

قف بتلك القصور فى اليم غرقى

ممسكاً بعضها من الذُّعر بعضا

إن النقص متواصل، غير متناه . نقص يبدو ناقصا ولا

يصل إلى تكامل مطلقا. والإنسانية تخاف النقص وتحس أنه يهدد مصيرها . إنها لا ترتاح إلى توالى الحاجة وهذا فى الواقع هو إحساس شاعر القصيدة المدورة الذى ثبت لى عبر قراءاتى المتصلة أنه إنسان قلق مزعزع لا يستقر له قرار. إن حركاته رتيبة لا تصدر عن شعور، لأنه أصبح يخاف حتى الشعور. وهذا ما تعبر عنه مقطوعة (حسب الشيخ جعفر) التى سبق أن وقفنا عندها فلنعد إليها ولنراقب الأفعال المتتالية التى تصدر عن الشاعر وهى كلها أفعال خالية من الإرادة لأنها لا تزيد على أن "تحدث" للشاعر أو "تقع" له فى حين يبقى هو سلبيا دون أن يستطيع أن يعيشها بكيانه كله ويحسها إحساسا طبيعيا يقول حسب:

أرى الحافلات الأخيرة تهجر موقفها
أرتدى معطفى وأغادر غرفتى، البهو منطفىء
والخفيرة تنصحنى أن أغطى رأسى من البرد
أشكرها مسرعاً
أتوقف عبر الحديقة
أسمع خطواً بطيئاً ومقترباً

أتبينها في الضباب الخريفي

منذ أسابيع أرقب نزهتها عبر نافذتي

ما للشاعر هنا، عبر هذا كله؟ إن حركاته بلا سعادة أو أنه لا يفهم لها معنى، وأفعاله ليس لها طعم. إنه يتحرك تحركاً رتيباً لا إرادة خلفه، وكل هذا تبوح به ألفاظه حتى الحافلات التي تتحرك إنما تتحرك في سلبية فهي لا تغادر لأنها تهدف تحقيق شيء بالوصول إلى غاية ، وإنما حركتها مجرد هجران لموقف بسبب الضجر والضيق، وذلك مثل كون الشاعر يرتدي معطفه ويخرج لمجرد الرغبة في التغيير لا لتحقيق هدف. ذلك أنه منذ أسابيع كاملة راكد في غرفته يرفض أن يسلك. فهو يرقب حبيبته تجوب الحديقة كل يوم دون أن يخرج إليها في حين أنها تنتظره وتلاحظ الضوء المنبعث بحيث عبر عن خلو حياته من المعنى وانطفاء الهدف وراء حركاته انطفاء تاماً. مهما يكن من أمر فسوف أقتطف فيما يأتي مقطعاً من قصيدة عبد الوهاب البياتي "سيرة ذاتية لسارق النار" وفيها تتجلى كل ظواهر السلبية التي أشرت إليها في القصيدة المدورة:

كانوا يجمعون ورود الخريف من مقابر المدارس الشعرية

الدراسة الخصيان كانوا يمدحون خدم الملوك فى الأقفاص

كان سارق النار مع الفصول يأتى حاملا وصية الأزمنة الأنهار

يأتى راثيا، يهجس فى سباق خيل البشر الفانين

فى توهج الأرض التى حل بها، بالرجل الشمس وبالقيثارة

المرأة حرين من الأغلال، يستبصر أمواج التواريخ

وأحزان سلالات الطيور الحجر الموتى على بردية يكتب

أسماء أميرات بخارى حاملاً وصية البحر إلى الطفولة

المساجد الأسواق، قال وهو فى معطفه الطويل كالمسلة

المصرية النخلة فى الكونكورد(١٤).

ماذا نفهم من هذا؟ الهمزات المكبوتة بالوصل تشعر بأنها أشخاص مقطوعو الرؤوس لابداية لهم، أو هم أشخاص بلا جذور تشدهم إلى ماض من أى نوع . والماضى هنا ضباب مبهم والأسماء المجردة الكثيرة موحشة يضيع بينها القارىءالمروع مثل "المدارس، الدراسة، الخصيان . الخدم

، الملوك، الأزمنة، الأنهار، الرجل،و الشمس ، القيثارة، المرأة، التواريخ، الطيور ، الحجر، الموتى، الطفولة، المساجد، الأسواق، المسلة، النخلة، الكونكورد" وكل هذه الأسماء توحى بأن الحياة تجرى مسرعة دون أن تبالى بالشاعر أو تقف عنده. أو أن تكون مفهومة لديه بأن تبوح له برموزها إن القارىء يحس أن عبد الوهاب يكرر هذا الحشد الفخم من الأسماء المجردة لأنه ضائع بينها لايجد نفسه، وهذا شأن شاعر القصيدة المدورة غالبا فهو يحدثنا بالرموز فيقول لنا بصوت خافت مروع بأنه ضائع، شريد، غريب لا استقرار له ولا فرح. ويخبرنا بلا تصريح أنه مسلوب الإرادة لا عزم له ولا قدرة على تغيير الأشياء، إنه يتمنى أن يجرف الحواجز ، فى حين أن الحواجز هى التى تجرفه وهو بلا حول ولاقوة. وتعاقب الأشياء فى القصيدة المدورة يتم بسرعة مذهلة حتى يحس القارىء والسامع بأن انتشار التدوير بين الشعراء ليس إلا وسيلة غير واعية يعبرون بها عن إحساسهم بالذل السياسى أمام إسرائيل وأمريكا. وعن شعورهم بالقهر والكبت والانكسار ، والافتقار إلى العزمة والصمود. وهذه هى، فى الواقع، مواقف كثير من

المواطنين بحيث يصبح علينا نحن الشعراء أن نرفع الراية ونقاتل هذه السلبية الحزيرانية التى انتشرت بيننا.

وأنا شخصيا أرانى لا أخاف على قضيتنا الفلسطينية أمريكا لأننى أؤمن أعمق إيمان بأننا لا محالة منصورون إذا قاتلنا ولسوف نقاتل. ولكننى أحزن حين أرى بيارق اليأس والخذلان والانكسار مرفوعة على قمم الشعر الحديث. ولست بهذا أنتقد شعراءنا. على العكس. إنى أعتقد أن القصيدة المدورة ظاهرة تدل على الإبداع والحس العميق لأن الشعراء الذين طوروها واستعملوها قد استطاعوا أن يعبروا أصدق تعبير. وإنما الذى أدعو شعراءنا إليه أن يتبينوا عرق الهزيمة والاستسلام الحزيرانى فى شعرهم ويحاربوه ليطلعوا علينا بالشعر المقاتل الصامد الذى يحمل الصاروخ والمدفع فى وجه هذه الشرذمة الصهيونية الذليلة الطاغية. والطغيان حين نتبينه لا يأتى إلا من الذل الكامن فى أعماق النفس، لأن الإنسان القوى الشخصية لا يطغى.

وفى ختام هذا الفصل أود: "أن أقول "إن من الجائز ــ فى نظرى ــ أن تخرج القصيدة المدورة من تأزمها الذى

وقفنا عنده فى هذا العرض الموجز. ذلك أننى أرى أن تخلص الشاعر من مظاهر السلبية التى أحصيتها وغيرها مما لم أقف عنده، قد ينقل القصيدة المدورة من مدار إلى مدار. ومما يشجع على هذا الأمل القصائد المدورة التى قرأتها للشاعر الموهوب (خليل الخورى) فى مجموعته "أغانى النار" فإن فيها نبضاً متفائلاً يدل على أن الأزمة يمكن أن تنفرج فتخرج القصيدة المدورة من قبرها الكئيب إلى شىء من النور.

ومع ذلك، فلست أرى – من الضرورى – أن يتمسك الشاعر فى عصرنا بالتدوير إلى مثل هذا الحد. بل الأحسن عندى أن تقسم التدويرات على مقاطع تنتهى بوقفات وقواف. خاصة فى الشعر الذى ننظمه لفلسطين قضية المصير الإسلامى والعربى. وأخيرا أحب أن أرسل تحية إلى كل شعراء القصيدة المدورة راجية أن يكون صوتهم الجميل أحفل بالأمل والإيجابية والحياة.

الهوامش

(١) مجلد ديوان بدر شاكر السياب . طبع دار العودة(بيروت فى ١٩٧١) ص ١٥.

(٢) ديوان عبد الوهاب البياتى/ طبعة دار العودة (بيروت ١٩٧١) ص ٢٧٣.

(٣) كتاب "قضايا الشعر المعاصر" للمؤلفة . الطبعة الخامسة . دار العلم للملايين (بيروت ١٩٧٩) ص ١٢١.

(٤) مجموعة "أغانى النار" للشاعر خليل خورى. دار الطليعة للطباعة والنشر (باريس ١٩٧٧) ص ٥٣.

(٥) مجموعة "عبر الحائط فى المرآة" للشاعر حسب الشيخ جعفر (بغداد ١٩٧٧)

(٦) جريدة العراق. بغداد.و الثلاثاء ١٩٧٧/١٠/٢٥م وفيها تلخيص لمحاضرة ألقاها طراد الكبيسى تحت عنوان "ظاهرة التدوير فى القصيدة الحديثة".

(٧) قصيدة نزار قبانى المعنونة "قصيدة غير منتهية فى تعريف العشق" من مجموعته الشعرية "أشعار خارجة على القانون".

(٨) كتابى "قضايا الشعر المعاصر" الطبعة الخامسة. دار العلم للملايين (بيروت ١٩٧٨) ص ١٢٠.

(٩) مجموعة "البصرة حيفا" للشاعر خالد على مصطفى (بغداد ١٩٧٥) ص ٧٩ ـ ٨٠.

(١٠) مجموعة "زيارة السيدة السومرية" للشاعر حسب الشيخ جعفر (بغداد ١٩٧٤) ص ٧٧.

(١١) مجموعة البصرة حيفا للشاعر خالد على مصطفى ، بغداد (١٩٧٥)

(١٢) مجموعة "قصائد متوحشة" للشاعر نزار قباني. الطبعة الأولى (بيروت ١٩٧٠) ص ١٦٢.

(١٣) مجموعة "للصلاة والثورة" لنازك الملائكة. دار العلم للملايين (بيروت ١٩٧٨) ص ١٥٦.

(١٤) مجموعة(سيرة ذاتية لسارق النار" للشاعر عبد الوهاب البياتي (بغداد ١٩٧٤) ص ٧٤.

الباب الثاني

معالم على درب الشاعر

الفصل الاول

رسالة إلى الشاعر العربى الناشئ

"إلى الشعراء الناشئين الذين كتبوا إلىّ يسألوننى كلمة توجيه ونصح تعينهم على درب القوافى"

أيها الشاعر اليافع.

كتبت إلى على غير ما معرفة. تسألنى أن أوجهك فى دروب اللحن. ومزالق الوزن. والتيه الجميل الذى يسمونه لغة الشعر. وقد أحست نفسك المتفتحة أن حماسة الشعر تجمعك بى ولو لم ألتق بك. وأن إنسانية الجمال الرفيع. وقربى الفن. وروحانية النغم . حرية بأن تكون بطاقتك التى تقدمك إلىّ. وكان اندفاعك الطيب هذا جميلا . لما ينبىء عنه من أصالة الشاعرية ولهفة الطموح. وتسلمت رسالتك وتريثت أشهرا وسنوات لا أجيب عنها. ولم يكن ذلك عن سوء لقاء منى لك —

فقد تلقيت الرسالة محتفية ـ وإنما كان سببه: حرصى على أن أعطيك جواباً وافياً تنتفع به فى تجنب ما يحف بك من مزالق شعرية، وما كان ذلك يتاح لى إلا بعد انصرام هذه الأشهر والسنين التى أنضجت تجربتى الخاصة وبصرتنى بطبيعة الظروف الاجتماعية التى تحف بالشعر فى وطننا العربى اليوم. ومثلها لا يحكم عليه فى يوم أو أسبوع وإنما لابد له أن ينمو فى النفس الملاحظة كما تنمو البذرة . بطيئة مترفة، لا يستعجلها شىء غير دافع الحياة. وهاأنا ذى أجيبك على رسالتك. لعلك تجد فى رأيى ما يعينك على ارتقاء هذا الطريق الروحانى الصاعد إلى ذرى الخيال، وقمم الفكر والجمال.

وأول ما ينبغى لك أن تدركه أنك شاعر، وأن للشعر وظيفة خير يؤديها إلى الحياة والكون. وقد لمس الله نفسك لمسة النغم لكى تكون نبعاً من منابع القوة والجمال فى هذا الوجود. شأنك فى ذلك شأن ضوء القمر الذى ينير المسافات الغامضة فى ظلمات الليل، وشأن الأنهار الباردة التى تنحدر وتغسل الغبار والجدب والعقم والجفاف. وشأن فجر ندى يطلع على الدنيا فيصحيها

من سباتها. وإنما نشبه الشعر بهذه القوى لأنه ـ مثلها ـ عنصر من عناصر الطبيعة له سطوتها وسحرها. ولقد منحت القدرة على الرؤية المدركة والتعبير عنها لتكون صوتا من أصوات الله الكريمة فى الوجود. وظيفتك أن تدل على منابع الجمال فى الأشخاص والأشياء . وما لم تدرك من أنت، ولماذا وُهِبْت الشاعرية فلن يتاح لك أن تبلغ الرسالة.

أنت يا شاعر طائر الجمال فى هذا الوجود. تبحث عنه فى الطبيعة بما تصوره فى شعرك من مظاهرها ودلالاتها وأسرارها، وتبحث عنه فى النفوس بما يأسرك من صفائها وعمقها وجدها وحالاتها النفسية وتناقضاتها وأهوائها. وتبحث عنه فى المواقف . فى صور البطولة والفداء والتضحية، فى حنان الأمومة وسخاء البذل العاطفى . فى نبل التعاون، وكرامة الصدق، وعظمة الصمود، وروعة الصبر، وجمال العدل. إن الجمال يأسر روحك حيثما وجدته فتتغنى به، وتحتشد له فى شعرك الصور المنغومة والأجواء. ومن حق هذا الجمال عليك أن تخلص له. فإذا فعلت، تفتحت أمام بصيرتك قوى مذهلة تزيد

شاعريتك قوة واقتدارا. وسرعان ما سيتكشف لك القانون الأعظم في حياتك وحياة الإنسانية وهو أن الأخلاق أعلى صور الجمال في الخليقة. وإنما الفرق بين الاثنين ظاهري وحسب. أما الجمال فهو شيء محسوس يدركه البصر، وأما الأخلاق فهي الجمال المعنوي الذي لا يرى وإنما تتحسسه النفس المرهفة ويدركه العقل. ولذلك كان إدراك الجمال المحسوس أيسر على الأغلبية من إدراك الجمال الأخلاقي. وأما أنت يا شاعر فقد وهبك الله قدرة الرؤية، فأنت تلمح الخافي والمبهم والبعيد، ومن ثم وقعت عليك رسالة البيان والتعبير والكشف، تلين بها النفوس الغليظة، وتكشف الحجب عن العيون التي تنظر ولا ترى، وتبذر في القلوب والعقول بذور الخير والمحبة والعمل والقوة.

ولابد لك، عند هذا المفرق، أن تلاحظ أن رسالتك لا تشبه رسالة الواعظ إطلاقا، لأن هذا يدعو إلى الأخلاق دعوة صريحة بالترغيب والترهيب والبرهان والمثل. وأما أنت فشاعر لا تعظ بل تغني، ولا تدعو إلى شيء وإنما تنفعل وتحيا وتتدفق. إن وسيلتك هي الصور الأخاذة والرموز

الموحية، واللغة الشفافة التى تكشف بالظلال والألوان أكثر مما تكشف بالكلمات، ومواعظك الموسيقية الملونة لا تؤدى مغزاها صريحاً وإنما تمنحه للقارىء المرهف الذى يلتقطها من إيحاء القصائد وجوها، وبسبب هذا ينبغى لك أن تتعلم كيف ترقى إلى مستوى التعبير عما تنبض به ذاتك الصامتة العميقة فى ساعات الكشف والمعاناة دون أى التفات إلى السامع أو القارىء أو المجتمع. إن الشاعر القومى الأعظم هو الذى يعبر عن نفسه فيجىء شعره معبراً عن قومه جميعاً، وعن الإنسانية نفسها. ففى أعماق النفس المتخلقة الصادقة تمحى الحدود بين الفرد والمجتمع ويصبح الواحد كلا . والكل واحدا.

واعلم ، أيها الشاعر الناشئ، أن الشعر معاناة روحية موصولة يصحب فيها الشاعر ذاته، ويعيش متفتح النفس بحيث ينبض قلبه مع الطبيعة والحياة بكل ما فيهما من عمق ومعنى . ومثل هذه المعاناة الخصبة لا تستطيع أن تعيش فى الضجيج، وإنما لابد لها من الصمت والعزلة، والفراغ، لكى تنبثق ورودها وينضج عطرها. ولذلك تحتاج إلى أن تتيح لنفسك شيئا من انفراد تستسلم فيه إلى

التأمل، وحياة الفكر . واحتشاد الشعور. ومن لم يمنح نفسه ترف الأحلام وسكون العزلة لم يستطع أن يسمع صوت الله فى نفسه، ومن ثم لم يستطع أن يبدع الشعر العظيم. وليست هذه دعوة إلى ما يسمونه بالبرج العاجى ـ وهو اصطلاح مترجم عن الانكليزية Ivo-ry Tower ـ لأن عزلة الشعر لا تقتضيك أن تقضى عمرك وحيدا . وإنما نريد أن تجد لنفسك وقتا فى اليوم أو اليومين تنصرف فيه إلى عالمك الروحى والفكرى لتجمع ورود ذاتك، وسرعان ما ستنهض فى نفسك عوالم سحرية ومثل ما تلبث حتى تضفى على الوجود غلالة من الخير والجمال والموسيقى والألوان. ولابد لك خلال ذلك من الصلة المستمرة بالحياة والناس من حولك، فإن ذلك هو الشرارة التى تلمس شاعريتك فتلهبها وتلهمها. وأنت إنسان شاعر، مكانك بين الناس، على طريق العمل والهدف والحياة.

ثم، بعد أن تناولنا هدفك ورسالتك فى الكون، ننتقل إلى الحديث عن نظرتك إلى شاعريتك ، وهى النظرة التى تساعدك فى حياتك الشعرية والقاعدة الذهبية

التى ينبغى أن تتمسك بها هى أن تضع لنفسك مقياساً شعرياً عالياً كل العلو بحيث يقتضيك الوصول إليه دأباً وسهراً قد يسر العمر كله. فكلما ارتفع مستوى شاعريتك أحسستها مازالت دون ذلك المقياس، واندفعت تلتمس الوسائل للارتفاع. وبذلك تستمر فى الصعود إلى أعلى خطوة خطوة. فإذا التزمت هذه القاعدة كانت لها نتائج ثلاث خطيرة ذات أثر كبير فى نمو شاعريتك. وسمعتك . وأنا أدرج هذه النتائج ليتاح لك تأملها:

١ـ هذا المقياس العالى سيحميك من الغرور الذى هو الصفة الشائعة فى أوساط الشعراء الضعفاء. فكلما أعبجتك قصيدة لك تذكرت مدى بعدك عن مقياس الجودة فارتددت إلى التواضع والتقويم السليم لنقص شعرك. وبذلك تتهيأ للارتفاع خطوة فى قصيدتك التالية. إن إحساسنا بالضعف هو الخطوة الكبرى نحو تصحيحنا له. وإنما الصعوبة فى أن نصل إلى ذلك الإحساس . والغرور، أيها الشاعر الموهوب . عدوك اللدود. ليس لك عدو أخطر منه. فهو يتآمر عليك فى صمت

لكى يقتل موهبتك ويبدد قواك الشعرية. وما من شاعر عظيم قط إلا كان أميل إلى رؤية معايب شعره من رؤية محاسنه . وذلك من دون أن تضعف ثقته بنفسه ذلك الضعف الذى يقتل الحيوية ويميت القدرة. ولسوف يسوقك هذا المقياس العالى إلى أن تتفوق على أقرانك وشيكاً فيعينك ذلك على استكمال ثقتك بنفسك وثباتك على طرق التواضع والعمل.

آ ـ سيمنعك مقياسك العالى من أن تندفع إلى الرد على كل ناقد يقول كلمة حق فى شعرك يشير فيها إلى ضعف أو يصحح خطأ. فإن هذه خصلة شاعت اليوم فى صفوف زملائك الناشئين فتجد الواحد منهم يتربص بالصحف، فما يكاد ناقد يكتب توجيها له، حتى يدبج مقالاً فضفاضاً يبرز فيه معايبه بالحق والباطل وقد يهاجم الناقد ويشكك فى نزاهته . ومثل هذا المسلك من الناشىء يدل على الغرور والطغيان معاً، دون أن يخلو من قبح الثناء على النفس وهوانه. أما أنت فإن نموذجك العالى سيجعلك مستعداً دائما لرؤية موضع الحق فى آراء النقاد الذين يتناولون شعرك، وربما عكفت على

دراسة مآخذهم عليك، لعلك تنتفع بها في تقويمها. وقد تجدها آراء سطحية أو متجنية، فلا يغير ذلك من مسلكك الهادىء الواثق، ولا يدفعك إلى الرد. وذلك لأنك تدرى أنك ناشىء لا تخلو نظرتك من الفجاجة والحماسة، ولأن خلقك الطيب ينفرك من الدخول فى مجادلات عقيمة على صفحات الصحف، تفسد القارىء العربى وتضيع وقته، ولأنك تمقت أن تكون أنت الذى يدافع عن شعرك، وتؤثر أن يجىء ذلك من سواك. وبعد فأنت تدرى أنك تحتاج إلى الوقت فى تثقيف نفسك، وإرهاف قدرتك على الرؤية والتعبير، واختزان الصور والمشاعر، فكم تخسر حين تنفق الوقت فى كتابة مقال تدافع فيه عن نفسك. أليس إبداع قصيدة جديدة خيرا لك من ذلك وأنبل؟

٣ـ والنتيجة الثالثة لعلو مقياسك هى أنك ستجد نفسك زاهداً فى شعرك الأول، وبخاصة فى مجموعة شعرية مستقلة. لأنك تخشى أن تنصرم السنوات، وتنضج شاعريتك، فتندم على مجموعتك الأولى وتراها مزرية بك. ولسوف تجد حولك دائما من يزين لك النشر

المبكر. لأنك تعيش فى عصر تجوع مطابعه ، وتبحث جرائده اليومية عن أى شىء تملأ به فراغ صفحاتها فلا فرق عندها بين الورد والبصل . فمن لم تكن له شخصية قوية تحميه من إغراء المطبعة وقع فيها. ولسوف تتعلم تدريجيا. أن تميز الجهة التى يصح أن تقبل منها التشجيع والدعوة إلى النشر. وأما قبل ذلك. فستكون قاسياً فى نقد نفسك . فلا تتردد فى إتلاف أية قصيدة عاطلة من القيمة، أو باردة الروح، أو قلقة الجو. ليسير طريقك الشعرى إلى أعلى دائما لا يتوقف ولا يحيد.

على أن المقياس العالى قد لا يكفى لحمايتك من الأحابيل الخفية المبثوثة فى الوسط الأدبى حولك. وأخطر تلك الأحابيل ما اتخذ شكل الفكرة الأدبية الشائعة. ولذلك ينبغى لك أن تعيش منتبهاً. فلا تقبل أية فكرة متداولة إلا بعد النظر فيها، والتثبت من صحتها. فمن ذلك ، الفكرة القائلة بأن الشاعر لا يقوى على رؤية عيب فى قصائده ولا على تفضيل واحدة على أخرى، لأنه يحبها جميعا كما يحب أولاده. إن شيوع هذه الفكرة فى أوساط الشعراء قد يشل قدرتك على فحصها. والواقع أنها

مظهـر واضح لما تتـصف به طائفـة من الشـعـراء من سذاجة الجهل وغرور الضعف الأدبى. وأما الشاعر الموهوب المدرك فإنه قد يؤثر من شعره قصيدتين أو ثلاثا ثم يتلف كل ما عداها مما نظم فى عام كامل. وليس ذلك عن قسوة منه. وإنما سببه أنه ينظر إلى الذرى العاليـة ويرفض الوقوف على السفوح. فلا يرضى بما هو دون الجودة. ولعلك تلاحظ أن تشبيه القصائد بالأولاد تشبيه فاسد مغرور . فإن الله الذى خلق الأولاد أكمل قدرة وأعظم فنا وأروع لمسة منا نحن الذين "نصنع" القصائد.

ومن هذه الأفكار السطحية الشائعة فى الوسط الأدبى، قولهم : "إن صدق الشاعر فى التعبير عن مشاعره هو السر الأعظم فى إبداعه . فكأنهم بهذا يضعون الصدق على مستوى الجمال، وكأن الشاعر يستطيع أن يبلغ منستوى الإبداع بمجرد أن يعبر عن نفسه تعبيرا صادقا. وحذار أيها الشاعر الناشىء من أن تصدق هذه الخرافة الشائعة. فإنك قد تنظم القصيدة الصادقة كل الصدق ثم لا تستطيع أن ترفعها عن مستوى الركاكة وضعف التأليف وسقم المحتوى، لا بل إنك قد تنظم القصيدة

الصادقة فى تصوير مشاعرك ثم لا تكون قصيدتك صادقة فنيا. وسبب ذلك أن الصدق الفنى الذى يرفع القصيدة شىء لا صلة له بصدق الشاعر فى وصف إحساسه. وإنما الصدق الفنى أن تعبر القصيدة عن معانى الحياة الكبرى فى خطوطها العريضة ، ومثل ذلك لا يستطيعه إلا شاعر ناضج. لأن الشاعر الناشىء قد يكون فج المشاعر بحيث يتعارض إحساسه مع الدلالة العميقة للحياة والكون . أضف إلى ذلك أنك قد تكون أحياناً فرحا فتجلس لتصف شعورك بالشعر. حتى إذا فرغت وجدت بين يديك قصيدة كئيبة الروح يقطر الدمع من كل كلمة فيها: وتعليل ذلك أنك وأنت فرح لا تخلو من أن تجد فى قعر نفسك كآبة فكرية عائمة تلح أن تعبر عنها. ففى أعماق النفس تعيش حالاتنا النفسية جميعاً وتختلط تجارب الفرح والحزن والغضب والرضى اختلاطا يجعل تعبيرنا عنها جميعا صدقاً خالصاً لا ريب فيه.

ثم تتناول دراستك التى تتهيأ بها لمستقبلك الشعرى، وأول بند ينبغى لك أن تدرجه فيها هو دراسة العروض العربى، فإذا ما أحسست فى نفسك علامات

الموهبة الشعرية فبادِر إلى اقتناء كتاب أو كتابين جيدين في علم الأوزان واشرع في دراستهما . وحذار من أن تصغي إلى ما يشاع في عصرنا من أن الشاعر الملهم يولد عالما بالأوزان فلا يحتاج إلى دراستها فإن هذه فكرة مترجمة من الآداب الغربية وقد أساءت إلى شعرنا إساءة واضحة. ولو صحت لكان معناها أن سبعين بالمائة من شعرائنا اليوم غير موهوبين لأنهم جميعاً يرتكبون أغلاطاً عروضية غير هينة. والمضحك أن هؤلاء الذين يرتكبون الغلط في الوزن هم أحيانا الذين يفخرون بأنهم لم يدرسوا العروض.

وحقيقة الأمر في هذا الموضوع أن الشاعر الموهوب يستطيع أن يضبط الأوزان بكثرة ما يقرأ من الشعر السليم، ولو دون أن يحفظ أسماء البحور وتفعيلاتها وتشكيلاتها. وإنما المحذور أن هذه القراءة ينبغي أن تبلغ من السعة والكثرة درجة قلما يطيقها شاعر معاصر. فضلا عن أن في عروضنا العربي أوزانا معينة لا نجد لها استعمالا إلا ما ندر في زوايا الكتب. فمهما كان حظك من الاطلاع، بقي علمك بها لا يكفي لمعرفتها

وضبطها . ومن ثم فإن الطريق المختصر إلى ضبط الوزن أن تبدأ حياتك بدراسة بحوره لكى تفرغ منها وتتفرغ للإبداع الشعرى" وستجد نفسك مقتدراً على تصرف عظيم فى الأوزان والضروب والتشكيلات بما مرنت سمعك الشعرى وأرهفت ذائقتك . وستتاح لك ـ وأنت تنظم قصائدك الأولى ـ حرية كبيرة فى اختيار الوزن الملائم لها . والطريقة المثلى لدراسة العروض أن تجرب النظم ـ لمجرد التمرين ـ على مختلف البحور وتشكيلاتها وما يلحق بها من أوزان وأشكال مثل الدوبيت والبند وسواهما. وستجد فى تمارينك هذه لذة شعرية لا يعرفها إلا من مارسها . وحذار من أن تصغى إلى سخرية المعاصرين من فنون التشطير والتخميس والإجازة ونحوها ، فإنها قادرة على أن تنمى قدرتك على استعمال الأوزان وتنشط شاعريتك وتعينك على فهم أجواء القصائد التى تشطرها أو تخمسها. وأنا أنصح لك بأن تجرب هذه الفنون والأساليب والأشكال جميعاً خلال سنوات الصبا ومراحل الشعر الأولى، وذلك كله لغرض التمرين ولإنماء قدرتك على إخضاع تلك الفنون للأفكار الحديثة المعاصرة. ولعلك

تدرك أن هذا الشعر المنظوم للتمرين لن يستحق النشر ـ إلا نادراً ـ فإذا كنت شاعراً موهوباً فستحتفظ بتمريناتك الشعرية فى دفتر للذكرى . ترجع إليه التماسا للمتعة والتذكار.

ولعلك تسأل: إذا كانت هذه الأوزان غير مستعملة فى شعرنا المعاصر فما نفعها لى ؟ ولماذا أنفق وقتى فى التمرن عليها؟ والجواب أنك لا تدرى لعل وزنا منها يمس وترا خصبا فى نفسك فتستخرج منه ـ بعبقرية فيك ـ شكلاً شعرياً جديداً يهز عصرنا ويشيع الضياء فيه؟ إن دراسة العروض الكامل ستصقل حاستك الشاعرة وتمنحك قدرة موسيقية لا تتخيلها . ولن يستطيع إبداع الأساليب الجديدة فى الوزن إلا من درس العروض دراسة جدية. وما تراه من غلط ونشاز وركاكة فى الشعر المعاصر ، فهو يرجع إلى جهل أغلب شعرائنا بالأوزان وانخداعهم بفكرة "الشاعر الملهم" الذى يولد عالما بالعروض فلا يحتاج إلى دراسة.

ولا أظنك ـ أيها الشاعر الناشىء ـ إلا سائلا عن الشعر الحر وما تتخذه من موقف إزاءه . فاعلم أن هذا الشعر

الجديد ليس إلا أسلوبا استحدثناه فى رصف أجزاء عشرة من أوزاننا العربية، فهو يرتكز إلى التفعيلات العربية وإلى الشطر وقواعد التدوير والزحاف والعلل والضروب وسواها مما نجد فى عروضنا . ومن زعم لك أن هذا الشعر ليس موزونا فهو لا يخلو أن يكون أحد ثلاثة: إما مكابراً ينكر وجود الوزن وهو يدرى أنه موجود ، وإما جاهلا بالعروض العربى، وإما واهما لا يميز بين الشعر الحر الموزون والنثر المسمى خطأ بـ (قصيدة النثر) وفى كل الحالات تستطيع أن تقحم هذا الزعم بمجرد أن تتناول قلما وورقة وتقطع الشعر الحر إلى التفاعيل العربية الدارجة على طريقتنا المعروفة.

ومع ذلك فإن عليك أن تدرك أن الشعر الحر ــ على صورته العروضية الصافية التى ندعو إليها ــ يكاد يصبح نادرا فى شعر الناشئ لأن كثيرا منهم وقعوا منه فى شرك قادهم إليه جهلهم بالشعر العربى، وضعف مواهبهم . ونقص ثقافتهم . وهؤلاء مازالوا يحرمون عصرنا فرصة طيبة يتذوق فيها أسلوبا رائعا فرعناه من أسلوب الشطرين القديم. وقد أدى شعرهم الركيك

المفعم بالغلط إلى استفزاز الرأى العام الأدبى فاتخذ منه موقف المعادى، وراح الجانبان يتبادلان السباب فكانت معركة فى غير معترك يوجه العتاب فيها إلى الطرفين.

ماذا إذن يكون موقفك من الشعر الحر، وأنت تقف على أول درجات الشعر متحمساً ، مخلصاً، راغباً فى أن تجمع بين التجديد المعاصر وروح الوزن العربى؟ عليك أن تتذكر أولا أن الشعر الحر ــ فى صورته المثلى ــ لا يهدف إلى القضاء على أسلوب الشطرين وإنما هو أسلوب مكمل له، فيه استرسال وانطلاق يجعله ملائماً لموضوعات عصرنا، ومن ثم فإن الاقتصار عليه، ونبذ الشطرين قد يحد من آفاق الشاعر المعاصر فلا يصفه كما يرجو وإنما يسىء إليه.

واعلم ثانيا أن الشعر الحر ليس أسهل من شعر الشطرين كما يزعم أنصار القديم، وكما يتوهم أرباب الشعر الحر أنفسهم، وإنما هو فى حقيقته أصعب، ووجه صعوبته واضح، فأنت ــ فى شعر الشطرين ــ تملك للشطر طولاً ثابتاً لا يتغير فى القصيدة كلها، فيساعدك هذا الثبات وتكرار نموذجه شطراً بعد شطر

على حفظ الوزن من الشطط والخروج. أما فى الشعر الحر فإن عليك أن تنوع أطوال الأشطر بزيادة عدد التفعيلات وإنقاصها بشرط أن تلتفت التفاتا واعيا الى الضروب الحرة فلا تشوّه موسيقاها بتفعيلة ناشزة. وهذا المحذور لا يصادفك فى شعر الشطرين حيث ضرب القصيدة ثابت يغنيك عن الانتباه له والتفكير فيه. وهكذا تجد نفسك ـ وأنت تنظم القصيدة الحرة ـ واقفا أمام " الحرية" وجها لوجه. وكل حرية تنطوى على مخاطرة وعلى مسئولية حتى فى الشعر والعروض ولسوف ينكشف لك تدريجياً أن من لم يكن قوى الجناح مقتدراً، مبدعاً، لم يقدر على النجاة من مزالق هذه الحرية سواء أكان ذلك فى الشعر أم فى الحياة.

ولنأت بدليل من عالم الشعر على ما نذهب إليه. الشعراء الذين كانوا قبل الشعر الحر ينظمون فلا يغلطون فى العروض، أصبحوا فى الشعر الحر ينظمون ويغلطون مثل نزار قبانى وصلاح عبد الصبور. فإذا كان هؤلاء الشعراء ذوو الموهبة والثقافة قد تعثروا على طريق الحرية فكم ينبغى لك أن تتأنى وأنت تخوض غمرات هذا

البحر؟ وإنما الشعر الحر ميدان الشاعر الناضج الكبير فحذار من أن تبدأ به حياتك الشعرية. إن المزالق تنتظرك فى دروبه. فاحرص على أن تمتلك ناصية أسلوب الشطرين امتلاكا تاما قبل أن تجازف بنظم قصيدة حرة واحدة.

أما فيما عدا هذا التحذير فإن الشعر الحر سيساعدك على التعبير عن موضوعات العصر، ويمنحك الروح المعاصرة. وذلك لأن اختلاف أطوال الأشطر بين مسترسل ومتوسط وقصير، يساعد على تلوين العبارات ومنحها الحياة. وليس يخفى عليك أن العبارة فى شعر الشطرين لابد أن تنتهى فى آخر البيت. فهى على ذلك محدودة الطول، فى حين أن الشعر الحر قد حطم استقلال البيت تحطيماً تاماً وجعل الشطر يفضى إلى ما بعده وبذلك يمكن أن تمتد العبارة بمقدار ما يرغب الشاعر ولسوف يساعدك هذا على الاسترسال حين تشاء.

وقبل أن أترك الحديث عن موضوع الشعر الحر، أحب أن أنبهك إلى أنه، مهما كان شكل الوزن الذى تختاره لنفسك، فينبغى أن يكون تعبيرك حديثاً تبرز فيه الصور المعاصرة والموسيقى التى تلائم فكرنا وحياتنا. وتشتد هذه

الحاجة إذا ما اخترت شكل الشطرين الخليلى، لأن أكثر الشعر الذى ينظمه شعراء هذا اللون يطفح بتقليدية مملة تنفر منها الروح المعاصرة. ولابد لك أن تعلم أن هذه "التقليدية" ليست نابعة من شكل الوزن ـ كما يتوهم الناشئون ـ لأن من الممكن أن تنظم قصيدة حرة ويكون محتواها تقليديا جامدا، كما أن من الجائز أن تنظم قصيدة شطرين ثم تملأها بالموسيقى العصرية، والرموز الحديثة، والصور المثيرة للدهشة. والتقليدية على هذا حصيلة ثقافة الشاعر وموقفه من العصر وليست بالضرورة مرتبطة بشكل الوزن. وإنه لمن المؤسف أن أنصار الشطرين يسيئون إلى هذا اللون الخليلى الدارج، بما يطلعون به علينا فى أبياتهم من عبارات عتيقة جامدة، وصور مستهلكة ميتة، بحيث لم يعد شعرهم يعبر عن روح العصر الذى نحيا فيه. وهؤلاء الشعراء يجهلون أنهم هم الذين يقتلون قصائد الشطرين ويشيعون جنائزها ويدفنونها فى حين نبقى نحن الذين ندعو إلى الشعر الحر أبرياء من دمها.

ومهما يكن من أمر، فإن عليك، أيها الشاعر اليافع، أن

تعبّر بلغة عصرك وتصدر عن شخصية حديثة معاصرة. وليس فى هذا إنكار لعبقرية القدماء. فإن أجدادنا إنما كانوا مبدعين لأنهم مثلوا الحياة الفكرية لعصرهم. ونحن اليوم نقرأ تراث قدمائنا ونحبه ولكننا لا نقلده وإنما ننفر أشد النفور من استعمال ما ورد فيه من استعارات وصور وأساليب لنحتضن رموزا مشتقة من عصرنا، واستعارات مولودة فى بيئتنا نابعة من حضارتنا المعاصرة. وهذا ينبغى أن يكون قانون الشاعر الناشىء.

وتوصلنا هذه الملاحظة إلى الجانب الثانى من دراستك التى لابد لك أن تتفرغ لها وهى معرفة اللغة العربية وقواعدها . وتلك دراسة لا تشكل هدفاً مباشراً وإنما هى أداتك ووسيلتك إلى التعبير. وأفضل ما تبدأ به أن تبادر إلى دراسة النحو دراسة تقيك عثرات القلم. ثم تتقدم إلى دراسة اللغة وأساليب صياغتها وقياسها مع شىء من اطلاع على أصول البلاغة. ولسوف تواجه. ـ وأنت فى هذه الدراسة ـ إغراء قوياً بأن تهملها . يأتيك هذا الإغراء من أعماق نفسك كلما لاحظت أن جانبا من الأساليب النحوية والبلاغية واللغوية قد مات فى عصرنا

ولم يعد له استعمال . ويأتيك الإغراء نفسه من دائرة زملائك الشعراء اليافعين حولك. وحذار من أن تلين لمثل هذا الصوت، لأن دراسة القديم العربى دراسة جدية هى التى ستفجر فى نفسك القدرة على إبداع صيغ جديدة وأساليب عصرية تلائم الذوق العربى الحديث. وما من مجدد أصيل قط، إلا وقد درس القديم، بحيث ينبثق الجديد انبثاقاً عفوياً فلا يفقد الصلة بالتراث العربى، ولا يقصر عن التعبير عن روح القارىء المعاصر.

ولسوف تدرك وشيكا أن صلتك باللغة العربية، كلما اتسعت وعمقت . أضفت على شعرك أبعاداً رائعة من الخصوبة والابتكار والحرارة حتى ترتفع قصائدك إلى أعلى ذرى الجمال الفنى والتعبيرى. وإنما الشعر الحق سكرة لغوية تتحول فيها اللغة إلى أضواء وموسيقى وظلال فترتبط كل لفظة بما حولها ارتباطا خفيا وكأنها تصبح كائنا مملوءاً بالحياة والخضرة. وكثيرا ما يجد الشاعر الموهوب فى قصيدته صيغا وألفاظاً جديدة مبتكرة ما كان يخطر له يوما أن يستعملها . وإنما ولدت فى نفسه فى لحظات الفورة الشعرية والزخم الإبداعى. ومن ثم فإن

ذخيرتك من ألفاظ اللغة وقواعدها تصبح عظيمة القيمة والتأثير. لأنك، وأنت فى حماسة الحالة الشعرية لا تكاد تفكر وإنما تستسلم إلى هذه النشوة التى تدفع الكلمات إلى وعيك دفعا وكأن قوة خفية تملى عليك. فإذا كانت حصيلتك من اللغة ضعيفة ركيكة، لم يرتفع إلى وعيك إلا ما هو ضعيف ركيك. ومن ثم تأتى حاجتك العظيمة إلى أن تمتلك ناصية اللغة منذ بداية حياتك الشعرية، لكى يكبر قاموسك الفنى مع شاعريتك، وينمو عاما بعد عام، ويفرش لك طريق القوافى ورودا وأقواس قزح.

ولابد لك كذلك من أن تدرك إدراكاً واعياً أن اللفظة التى تستعملها فى قصيدتك يجب أن تكون ذات جذور نفسية عميقة، وأن ترتبط بما حولها من كلمات بموسيقاها وجرسها، وأن تكون ذات إشعاع. وأن توحى وترمز، وتبوح بأكثر مما يعطيه ظاهر اللفظ. ذلك لأن الشعر هو التعبير، والتعبير سياحة فى عالم الفكر المعقد المتشابك المذهل، وليس مجرد صف للألفاظ.

بعد ذلك نصل إلى دراستك الكبرى: دراسة الشعر

والأدب وأول ما ستصادفه مما يحيرك أنك ستجد حولك تيارين اثنين يصطرعان، أحدهما يدعو إلى الاقتصار على قراءة الشعر العربى دونما التفات إلى سواه، والآخر يقف فى أقصى الطرف المقابل مناديا بنبذ القديم العربى والاستقاء من منابع الشعر الغربى. فاعلم، أيها الشاعر الناشىء، أن كلا هذين الجانبين مخطىء فى دعوته، وإنما عليك أن تفتح قلبك وروحك للقراءتين معا: شعرك العربى يربطك بكيانك الروحى، وموضع عواطفك ، ومنبع موهبتك، والشعر الأجنبى يفتح لك نوافذ سحرية من المعانى والمذاهب والأساليب فضلا عما يساعدك عليه من اتخاذ موقف عربى من هذه الحضارة الأجنبية التى وفدت إلينا وجرفت حياتنا كلها.

ولنفحص الموقفين بشىء من التفصيل. أما اقتصارك على قراءة الشعر العربى، فإنه لن يكفيك زادا شعريا معاصرا لأن هذا الشعر يصور حياة تختلف فى تفاصيلها ومظهرها عن حياتنا اليوم، وإن لم تختلف فى روحها وجوهرها. ثم إنه مكتوب بلغة تختلف ــ إلى حد ما ــ عن لغتنا المعاصرة وإن كانت هى عربيتنا نفسها، وذلك

التطور طبيعى فى اللغات الحية جميعا. ومن ثم فإن هذا التراث العظيم الذى تحدر إلينا من الآباء والأجداد، لا يكفى وحده لإلهام شاعر عربى يستجيب لحياة هذا العصر وإنما لابد لك يا شاعر العصر، من أن تقرأ شيئا من تراث الغرب الشعرى، وتراث الأمم الشرقية المجاورة لنا لتتفتح لك عوالم جديدة، وتملك القدرة على نظرة حديثة إلى الحياة والشعر.

ومن حقك ، وأنت عربى، أن تشعر بألم يأخذ بنفسك عندما تدرك هذه الحقيقة الموجعة. وسوف تسأل فى حرقة: لماذا لا يكفى شعرنا العربى لخلق شاعر معاصر، فى حين يستطيع الانكليزى مثلا أن يقتصر على قراءة شعر أجداده ثم يكون شاعرا عصريا عظيما؟ أترانا متخلفين أدبيا عن الغربيين؟ وحذار يا شاعر من أن تترك هذا السؤال يذل روحك ، وإنما عليك أن تجابهه وتعطيه جوابه. إن ذلك ليس نقصاً فى آدابنا، ولا تفوقاً من الغربيين علينا. وإنما سببه البسيط أن الغربى يملك تأريخا حديثاً مجيداً، فى حين كانت قروننا الستة الماضية فى هذا الوطن العربى قرون كوارث ومحن ونكبات. لقد

انشغلنا بما نحن فيه عن إبداع الجديد ومسايرة الحضارة، وانعزلنا عما حولنا حتى هبط الشعر العربى إلى ما تعرف من صنعة الفترة المظلمة وركاكة أدبها وضعف شعرها. أما الغرب فقد كان إذ ذاك يجابه ضياء العصور الحديثة، وتبدع فيه العصور والمواهب علماً وفناً وحضارة، وبذلك أتيحت للشاعر هناك فرصة ينمو فيها مع العصر قرنا قرنا، فيبدع المئات من الدواوين وتتطور الأفكار والصور والأساليب والموضوعات فى شعره، وتتسع دائرة ثقافته وتكبر قدرته التعبيرية، ومن ثم فإنه قد وصل إلى عصرنا يحمل فى ذهنه ونفسه هذا التراث الخصب يغرف منه ويبدع الجديد المعاصر.

أما الشعر العربى فقد خرج من دياجير الفترة المظلمة فإذا أمامه حضارة وهاجة عجيبة جاءته مفاجئة من الغرب فأذهلته بأضوائها وعوالمها فهو لا يجد فى ماضيه ما يعينه على التعبير عنها، ومن ثم فإن صورها وتهاويلها مازالت لا تجد لديه التعبير الذى يفيها حقها. وعلى ذلك فإن من المفيد له أن يطلع على شعر الفرد الغربى الذى عاصر هذه الحضارة منذ عدة قرون، ليتعلم

منه بعض الدروس، وبخاصة فى حقل الجمع بين الفكر المعقد الحديث وروح الشعر. ولكن حذار، أيها الشاعر العربى من أن تنقل فى شعرك مذاهب الغربيين وأساليبهم اللغوية ومواقفهم العاطفية. فإن ذلك لن يكون منك إلا تقليداً ، ومن أجل هذا سألناك أن تدرس التراث العربى دراسة عميقة. فإن تلك الدراسة هى التى ستحميك من تقليد الغرب، وتعلمك كيف تنتفع بآدابه انتفاع السادة لا انتفاع العبيد.

وأما الدعوة إلى الاقتصار على قراءة الشعر الغربى، وإهمال الشعر العربى ، فهى أشد ضلالا من الدعوة الأولى. لأن الشاعر العربى يحتاج بداهة إلى أن يقرأ شعر العرب، وإلا لم يعد شاعراً عربيا وانبّت إنتاجه، وانقطعت صلته بأرضنا وتأريخنا وضاعت، ومن ثم، شخصيته. وكم فى آدابنا من الروعة والجمال والعمق لو نظرنا، وكم فيه من كنوز خفية دفينة يستطيع الشاعر الموهوب أن يبعثها فيبهر بها العصر.

ومهما يكن ما تختاره لقراءتك، فاقرأه قراءة المتعمق الجاد، وتوسع فى دراسته وفهمه، والخطة الجيدة فى

الدراسة الأدبية أن تحرص على أن يكون لك اطلاع عام واسع على شعر الكثير من الشعراء وسيرهم، على أن تختار مجموعة صغيرة من البارزين تفرغ لدراستهم دراسة خاصة مفصلة نبذل لها الوقت والجهد فترة طويلة. وستمنحك هذه الدراسة الخاصة قدرة على الإبداع الشعرى، والفهم، والاستقراء تشمل حتى الشعراء الذين لم تدرسهم دراسة تركيز. فإذا قصائدهم تشع معانى رائعة فى نفسك وسير حياتهم تمنحك آراء باهرة يؤخذ بها معاصروك.

واحذر أيها الشاعر الناشىء، كل الحذر أن تصنع صنع كثير من زملائك اليافعين اليوم: فتحفظ الأعلام المشهورة وعناوين بعض كتبهم التى لا تفهمها ، ثم تملأ حديثك بما حفظت، وكأنك عالم كبير مختص. إن هذا المسلك سيقودك حتماً إلى ما انقاد إليه أغلب هؤلاء اليافعين وهو تقليد الغرب. ذلك أن الشاعر الذى يفهم الشعر الغربى فهما حقا، يصل إلى مستوى من الاستقلال يجعله يبدع إبداع الشاعر الغربى دون أن يقلده . وأما التقليد فهو دائما الدائرة الضيقة التى يدور فيها من

لايفهم فهو يتناول المظاهر البارزة فى الشعر المقلد فينقلها بنصها. وذلك مفضوح يلمسه كل مطلع على الأصل الذى نقل عنه الشاعر.

ثم نتقدم، أيها الشاعر الناشىء، إلى إحصاء مظاهر التقليد التى تفشت فى شعر اليافعين، لكى تدركها وتتجنب الزلل إليها. وهذا التقليد ـ فى نظرنا ـ أخطر هاوية يسير إليها الشعر، لأنه يشل ملكة الإبداع لدى الشاعر العربى ويحيله إلى مجرد صدى خافت، فلا هو أبدع شعراً غربياً عظيماً، ولا هو ارتفع إلى مستوى شعرنا المحلى.

وسوف نميز من هؤلاء المقلدين صنفين اثنين: الصنف الأول صنف الذين يقرأون الشعر الغربى بلغاته الأصلية فيتبنون مواقفهم وأساليبهم وصورهم وآراءهم، وينقلونها نقلا لا شخصية فيه. وهؤلاء قلة، وهم المفسدون الكبار لروح الشعر وعليهم يقع اللوم فى تضليل اليافعين الأبرياء. والصنف الثانى وهم الأغلبية وهؤلاء لا يحسنون لغة أجنبية إلى درجة تمكنهم من قراءة آدابها وإنما يقرأون المترجمات المستعجلة الركيكة التى تملأ أسواقنا، وقد لا

يقرأون حتى المترجمات وإنما يستعيضون عنها بالملخصات والآراء الجاهزة العامة حول الشعر الغربى. ثم يقرأون شعر الصنف الأول بما فيه من تقليد ومظاهر أجنبية زائفة فيضطرون إلى مماشاة "السوق" ويصطنعون ما هو بارز من جوانب التقليد حتى يصبح على أيديهم تياراً عاماً.

وخير وسيلة تميز بها صور هذا التقليد أن تراقب ما تنشره مجلات الشعر الجديد ستة أشهر ثم تصنف ما فيه من أساليب ومظاهر. ولسوف يدهشك ما فى أكثر هذا الشعر من عناوين متشابهة، وموضوعات ، وأساليب فكأن الواحد منهم يكرر عيوب الآخرين حرفياً، إلى درجة أن الغلط العروضى الذى يقع فيه شاعر ناشىء يصبح بحكم التقليد ، قانوناً يحتذى وينفذ فى شعر الذين ينشرون بعده. وهذا منتهى الهوان الذى يصير إليه جيل من الشعراء فى أية أمة.

لهذا يكون عليك، أيها الشاعر الناشىء أن تكون جريئا فى مواجهة الحقائق حول نفسك، فتقرر منذ البدء أن تختار أحد اثنين: إما أن تكون شاعرا من شعراء الدرجة الأولى، وإما أن تكف عن قرض الشعر وتسلم قيثارتك

للصمت، ذلك أن المجال جولك يغصّ بمئات من شعراء الدرجة الثالثة والرابعة والخامسة، فى حين يبقى الشعراء الأصيلون قلة معدودة فى الوطن العربى كله. وعلامة شاعر الدرجات الواطئة أن شعره يعكس التيارات العامة الشائعة فى الجو الأدبى، المتداولة فى سوق القصائد وأنه لا يستطيع أن يطلع بإبداع جديد يبهر العصر، ولاأن يخلق نماذج مبتكرة أصيلة، تنبض بالحياة. والواقع أن كل صورة شعرية متميزة يأتى بها الشاعر الأصيلّ الموهوب، فتنال الإعجاب سرعان ما يتلقفها شعراء الدرجات الواطئة، ويحيلونها إلى تيارات عامة تقليدية. غير أن الشاعرية الملهمة الباهرة، مهما قلدها المقلدون تبقى مبدعة موهوبة أصيلة تميزها الجماعات كلها فى الدوائر كلها، كما تتألق فى كل عصر.

وأبرز تيار شاع فى شعر اليافعين هو تقليد الغربيين فى موقفهم من الخلق والقيم الروحية. ذلك أن الأديب الغربى المعاصر يجنح، على العموم، إلى السخرية من قواعد الأخلاق، والاستهانة بالقيم والمثل التى تعارفت عليها المجتمعات. لا بل إن الاتجاه هناك أن يتعمد الأديب ـ باسم

الواقعية والحرية الفكرية ـ وصف أحط المواقف الحيوانية وصور الرذيلة وقد شاع التبذل شيوعا مزريا فى أدب الغرب وذلك بسبب من ظروف خاصة تحيط بالمجتمعات هناك، وهى ظروف لا يعنينا استقصاؤها هنا، وإنما يهمنا منها أنها تختلف كل الاختلاف عن ظروفنا فى الوطن العربى. ومعنى ذلك أن تبذل الأديب الغربى المعاصر نتيجة مباشرة لتأريخه وبيئته ودينه ونفسيته فكأن الجو هناك هو الذى ينتج هذه الثمرة المرة الممجوجة.

ولسوف تلاحظ ، أيها الشاعر الناشىء ، أن هذا الاتجاه قد شاع فى شعر زملائك من الشعراء شيوعا يؤلم كل إنسان مخلص، فإن اليافعين من الشعراء والأدباء يصفون اليوم فى إنتاجهم عالماً عربياً موبوءا تتحكم فيه الأهواء الجنسية بأحط معانيها، ويستهين شبابه بكل قيمة خلقية كما ترى فى الأبيات الآتية التى أقتطفها من قصيدة عنوانها "صلاة إلى سرير":

كم عفاف ذبحته أنت تدرى وفتاة سرقتها من ذويها
كم خصور لهوت فيها وردف من جحيمى غدا قديدا كريها

كم نبيذ عصرته من شفاه وعطور تلعثمت تحميها
كم نهود وردية العمر شاخت يبس الدفء والتطلع فيها
ألف عذراء غادرتك حطاما وهى حبلى تريق ماء أبيها

إلى أن يقول:

كم خطايا زرعتها، أنت أدرى، كم عروض هتكتها تحصيها

أترى، أيها الشاعر، هذا الكلام الرخيص الذى ينبو عنه الذوق وتأباه المروءة وأبسط معانى الإنسانية؟ وانظر إلى أية وهدة من الدناءة والضَّعة انحدر الشاعر العربى الجديد؟ وأشد ما يؤلم الناقد المطلع أن ناظم هذا الشعر المبتذل، مثل بعض زملائه، يملك قدرة مقبولة على تلوين التعبير، وقد تكون موهبته أصيلة ورؤيته قوية، فلو ارتقى بشعره إلى آفاق الخيال، وذرى الروح الإنسانية بدلا من الانحدار إلى الهاوية، لربما كان لنا منه شاعر مبدع.

وتذكر، أيها الشاعر الناشىء، أن هبوط شعرك إلى مستوى الغريزة الحيوانية، يحد آفاقك الشعرية ويقتل روحك، وإنما وجد الإنسان فى هذا الكون ليعيش ملء عقله العظيم وروحه الطموح الذى يتطلع إلى الأعالى

حتى يبلغ مرتبة إدراك الله. وأنت ولاشك تدرى أن الحضارة الحديثة ومخترعاتها العظيمة لم يبدعها أولئك الذين يتمرغون فى حمأة الجسد ويعيشون فى حدود الحواس، وإنما صنعها الذين آمنوا بالمثل العليا وأدركوا قيمة العقل الإنسانى، وارتقوا بأرواحهم إلى مستوى العمل والتضحية والجهاد. وهؤلاء الكبار المبدعون يدركون أن غريزة الجسد وسيلة لحفظ النوع، وسلم ترقى عليه الإنسانية إلى معانى الأمومة الخيرة الجميلة، والأبوة الحنون الكريمة، والحنان ، ورعاية الغريب، وحب الحياة، وإدراك الله ، ونحو ذلك من المعانى السامية التى ترتفع بالإنسان إلى ما خلق له من مستويات رفيعة. وإنما وظيفتك يا شاعر أن تدعو إلى حب الجمال فى صورة العالمية جميعاً، وأن ترقى بالغريزة إلى حيث تنشأ عنها العاطفة الطاهرة التى تهذب الحياة وتصقل المشاعر وترهف الملكات وتلهم العقل العظيم.

ومما أخذه شعراؤنا اليافعون عن أدب الغرب، اتجاههم إلى وصف القبيح والمنفر والمقيت فى شعرهم، حتى تكاد الشناعة تصبح مذهباً ينادون به ، مثال ذلك قول

نزار قباني:

مكشوفة البدن المفسّخ دهنه ببخار جسمك قد أثرت تقزّزي
يا مضغة الأصل النجيس وأنت من عفن الخادع يا لماضيك الخزي
ولأنت من لذات أمك ليلة هوجاء مجرمة فلا تتعزّزي

ولعلك تلاحظ أن الشاعر لا يحاول أن ينفرك من هذه المرأة التي يصورها وإنما يهدف إلى وصف "الشنيع" لا أكثر . لا بل إنه يبدو وكأنه يتلذذ *بالألفاظ الكريهة* تلذذ من يبدع شيئاً متميزاً. ولسوف تجد في نفسك الشاعرة نفورا بديهيا من مثل هذا النغم في الشعر. ولكن أصوات القبح، الشائعة حولك ستحاول أن تسكت هذا الصوت الفطري في نفسك تحت غطاء من الفلسفة الزائفة . فحذار من أن تنخدع. إن صوت أعماقك هو الصوت الحق الذي لا ينبغي أن يعلو عليه شيء. وإذا وجدت زملاءك يقلدون هذا الاتجاه في شعرهم فاثبت في وجوههم، ولو اجتمعوا عليك، وقرر أن تكون المتبوع لا التابع. إن الجمال لابد أن ينتصر على القبح، والأصالة منتهية لا محالة إلى العلو فوق التقليد، ولو كان الجميل واحدا

حوله من القبيح ألوف.

وما ستصادفه فى هذا الشعر الجديد نبرة من التشاؤم المستورد. فإن الشاعر الناشىء يقلد التيار العام فى أدب الغرب فيزعم أنه شريد منبوذ يعاديه المجتمع ويكرهه الناس، وأن الحياة عبث فارغ، والسعادة خيال، وأن المحبة كذبة، والروابط العائلية سخيفة، والمقدسات ادعاء باطل وأن الإنسان يعيش وحيداً شقياً لا هدف له ولا روابط ولا مثل، فالموت والحياة لديه سيان، وسوف يؤلمك، أيها الشاعر، أن تجد زملاءك من الشعراء لا يتورع الواحد منهم عن وصف أبويه بأقذع الأوصاف وإهانتهما عياناً وكأن ذلك عمل بطولي. وهذا الموقف المرذول وأمثاله مبثوثة فى أغلب شعر هؤلاء وقصصهم وكأنهم يحسبونه علامة التجديد والحرية . فانظر يا شاعر كيف أرادوا أن يتحرروا مما زعموه الأدب التقليدى(يقصدون أدبنا العربى القديم) فلم يزيدوا على الوقوع فى تقليد الجانب الهزيل من أدب الغرب. ومهما يكن من أمر هذه الأفكار السود فإن شاعرنا يكاد يكون قد ترجمها أو نسخها نسخا من إنتاج عشرات من مشاهير الغربيين المعاصرين مثل جيمس

جويس ، ويوجين أونيل ، وسارتر وكامو ، وموراڤيا ، ومالرو ، وسواهم. ولا أدرى، ولن تدرى يا شاعر كيف لا يلاحظ هؤلاء الشعراء أن هذا الموقف من الحياة والأسرة والمثل لا يخدمنا وإنما يخدم أعداءنا بما ينفث من سموم السلبيات فى نفوس الشباب.

وإذا اعتنق شبابنا هذه الآراء فمن منهم الذى سيزحف إلى فلسطين؟

وآخر المواقف المصطنعة التى نقلها اليافعون عن الغرب ما سأحدثك عنه، هو تكلف الغموض، والتماس الإغراب، واتخاذ هيئة المفكر العميق الذى يحتاج شعره إلى أن يشرح لكى يفهمه القارىء . وخير دليل على أن هذا الإبهام مصطنع متكلف، هو أنه شاع فى الشعر فجأة. دون أن ينبع من أعماق نفس الشاعر، أو تمليه عليه لفتات طبعه، وميوله الفطرية. فما كاد شاعرنا الناشىء يعلم أن الغموض مستحب فى مذاهب الغربيين (مثل الرمزية والتكعيبية والسريالية ومذهب اللامعقول) حتى أسرع يتبناه وراح يستعمل فى شرح ما لا معنى له فى شعره حفنة من الألفاظ تختلط فيها آراء مدارس علم النفس

بأحكام مشاهير الأدباء الغامضين في الأدب الأوروبي المعاصر وما قبله. فإذا قلت لهم إنك لا تفهم من هذا الشعر شيئا قالوا لك: "إنه شعر عميق فلا يطمح أحد إلى فهمه، إلا الراسخون في العلم". وحذار يا شاعر من أن تصدق هذه الخرافة. إن النفس الإنسانية عميقة الأغوار حقاً، ولكن واجب الشاعر أن ينير هذه الأغوار ويعرض جوانبها عرضاً له معنى. أو لنقل إن الشعر يخلق المعنى حتى فيما يلوح للعين العابرة أنه بلا معنى. والشاعر العظيم هو الذي يفك عقد المبهم، ويعين القارىء على تحسس المعاني الخفية والدلالات التي تختفي وراء المظاهر الغامضة في الحياة والطبيعة.

وبعد فإن القانون في الشعر الجيد أن يكون الإبهام فيه ظاهرياً وحسب فإذا تأمله الناقد والقارىء المتذوق، وجده واضحا بما له من دلالة إنسانية عامة. وإنما أخطأ هؤلاء الشعر . فهم مذهب الغموض، على عادتهم، بسبب من أنهم مطلعون على الأدب الغربي اطلاعاً عابراً دونما دراسة جدية له. وبذلك تحول الإبهام الجميل الذي هو سر الشعراء وأصل فتنته، إلى تعقيد مصطنع سببه

ضعف الموضوع، وفوضى الصور ، وركاكة الروابط، وقلة المحصول اللغوى. وليتهم يتلقون دروساً فى بلاغة الإبهام من شعرائنا العرب القدامى من أمثال المعرى وابن الفارض والشهرزورى. وإذا أصروا على الاستقاء من الغربيين، فما لهم لا يتعلمون الإيهام الرائع من مسرحيات لويجى بيرانديللو، وقصص مارسيل بروست مثلا حيث الغموض الجميل فى التفاصيل العابرة، دون الهيكل العام، وحيث يبدو التعقيد وكأنه منقول من الحياة الكبيرة ليكون درسا للفكر الإنسانى، وإشارة إلى المجهول والخفى والعميق الذى يبهر الخيال ويفتن الذهن؟

هذه ، يا شاعر، هى الملامح البارزة فى الشعر المنسوخ عن الغرب، اقتصرنا عليها لكثرة نماذجها، وتركنا الملامح الأقل ظهوراً وشيوعاً لضيق المجال. وآخر ما نحب أن نقوله : "إن شخصيتك المستقلة بما وراءها من تراثنا ، هى أثمن ما تملكه فلا تبتذلها بتقليد الشاعر الغربى، إنما نريد أن تقرأ الشعر العظيم فتعجب به، لا أن تنهار أمامه فى مذلة المقلد، إن الإعجاب والتقويم المستقل هو خلق الأحرار وأما التقليد فهو صفة العبيد، ولعلك لا

تنسى أن الأحرار هم الذين يبدعون . أما العبيد فلا إبداع لهم، لأن الفن والحضارة يرتبطان بالحرية في كل زمان ومكان".

وقبل أن أختم رسالتي إليك، أيها الشاعر الناشيء ، أحب أن أقدم إليك تحذيراً يحميك من خطأ جسيم يقع فيه كثير من اليافعين، ثم أنهي مقالي بأهم توجيه أمنحك إياه على الإطلاق.

أما التحذير فإني ألخصه في أن عليك أن تقاوم إحساساً غالطاً يلازم اليافعين ويضلهم، وقوام هذا الإحساس ميلهم إلى اعتبار اللون الشعري الذي يمارسون نظمه، هو اللون الوحيد الذي يستحق الإعجاب في عالم الشعر، فلا يستطيعون ـ نتيجة لذلك ـ أن يتذوقوا أية قصيدة مخالفة لطريقتهم وخطهم . ويزيدون فيندفعون ويحكمون على هذه القصيدة بالتفاهة . أو الابتذال أو التقليدية، أو الجمود أو التكلف . وينشأ هذا الموقف غالباً من ضيق أفق اليافعين ونقص ثقافتهم وتطرفهم في الحماسة لاتجاههم الذاتي، وهي خصلة تغلق الأبعاد أمام حاسة التذوق لدى الشاعر اليافع فلا يعود قادراً على

تذوق شعر غيره من الشعراء وإنما يبادر فيحكم عليه بأنه كله شعر ساقط لا قيمة له.

وكثيراً ما يحكم اليافع على شعراء الجيل السابق له بأنهم كلهم تافهون وأن شعرهم بأجمعه قبيح منفِّر لا جمال فيه ولا أصالة له، مع أن بينهم شعراء كباراً اعترف لهم العصر بالإبداع ومازال آلاف من القراء يضعونهم فى الذروة بين الشعراء . وأحيانا يصدر اليافع مثل هذه الأحكام المتطرفة على الشعراء الذين تتلمذ عليهم فى أول حياته الشعرية ناسياً أنهم كانوا وسيلته الأولى إلى التجديد . ولو أن اليافع صبر على نفسه، وأعطى ذوقه وحسه الجمالى عشر سنين من النضج والتكامل ، لوجد أنه أصبح قادراً على تذوق عناصر الجمال والأصالة فى شعر الشاعر الذى أسقطه من مملكة الشعر فى أول حياته، وسرعان ما يندم الشاعر على مواقفه القاصرة الباردة من الشعراء الآخرين مدركاً أنه كان ضيق الأفق، مغلق الأكمام فى وجه العطور التى تنبعث من الورود الأخرى. والواقع أن كثيراً من المعارك الأدبية التى تدور فى الصحف بين شعراء الجيل السابق وشعراء الجيل الطالع

ترجع إلى ضيق أفق الناشئين واليافعين، مع أن بينهم شعراء موهوبين.

أقول لك هذا ، أيها الشاعر الناشيء، دون أن أكتمك أن جماعة من شعراء الأجيال الأسبق هم الضيّقو الأفق أحيانا، لأنهم يرفضون الشعر الجديد، وينكرون عليه الجمال والإبداع، وهذا لأنهم جمدوا على نوع الشعر الذى ينظمه جيلهم، فلا قدرة لهم على تقبل الأكمام الشابة المتفتحة وتذوق شذاها وألوانها. ومهما يكن من أمر، فلابد لك ، أيها الشاعر الشاب أن تعتزم ـ منذ البداية ـ أن تدرك الحقيقة النهائية الكبرى، وهى أن الشعر يتطور من جيل إلى جيل، وتختلف موسيقاه وصوره ورموزه، فلا يمحو الجيل اللاحق أمجاد الجيل السابق، ويحتفظ التاريخ الأدبى بالبارز والموهوب والأصيل من كلا الجيلين، لا يطفىء هذا شعلة ذاك، وفى صفحات الزمن مكان للجميع مادام الإبداع هو التيار الذى يسرى فى شعر الشعراء المتتالين البارزين كلهم، ومادامت الأصالة هى التى تلون ذلك الشعر وتفعمه بالزخم والحرارة والحياة.

ثم نصل إلى التوجيه الذى وعدتك به وهو آخر فقرة

فى مقالى وقد يكون أهم فقرة فيه على الإطلاق.

أحب لك . أيها الشاعر الناشىء أن تدرك إدراكا واعيا أن أكمل الشعر وأجمله وأروعه هو الذى يعطينا رؤية كاملة للحياة والوجود فلا يكفى أن تكون قصائد الشاعر جميلة، فيها الصور والموسيقى والإيحاء والرمز، وإنما يجب، فوق ذلك، أن ترفعنا إلى مستويات روحية عالية، وأن ترتقى بنا إلى إدراك الحقائق الكبرى فى الوجود، وأبرزها إدراك الله الذى ينبض وراء كل ذرة فى الخليقة. والشاعر من أقدر الناس على إدراك جماله ولطف جوهره وقدرته غير المحدودة. وإنما يمتلك الشاعر هذه القدرة لأنه إنسان موهوب حسّاس سريع الالتقاط . والواقع أنه ما يكاد يصل إلى هذا الإدراك حتى تتفتح له آفاق الرؤية الواسعة، فيرى لا نهائية الخليقة، وجمال النجوم، وروعة البحار، وأسرار الطبيعة، ويتذوق الموسيقى والجمال والأبدية، ويتحسس معجزة الله الكبرى التى هى "الإنسان" بعقله العظيم ونفسه الشاسعة العجيبة، وهذا الإدراك هو وحده الذى يوسع آفاق الشاعر، ويجعل لشعره سطوة سحرية على نفوسنا وحين يعرف الشاعر الله ولمسته المبدعة على

كل شيء تزداد لغته اكتنازا وإيحاء وتتألق وتتسع وتترامى ويبلغ شعره ذروة أبعاده.

وفى انتظار الغد الذى سيلمع فيه اسمك وشعرك، أيها الشاعر الناشىء أبعث إليك بتحية الشعر والجمال.

الفصل الثانى

الإبـرة والقصيـدة

نبـيل ـ لست أدرى كيف يمكن أن تبقى هذه الإبرة على مكتبك منذ ظهر أمس حتى اليوم، دون أن تعيديها إلى مكانها.

هدى ـ لقد خطت بها كم قميصك ونسيتها على المكتب.

نبيل ـ هذا هو العذر الأزلى : النسيان . لماذا لا يخطر لك مطلقا أن النسيان ليس عذرا؟

هدى ـ إنه عذر أيها العزيز. لمجرد أنه شىء مفروض علىّ فرضا ولا يد لى فيه . ثم إننى لا أتعمده ولا أقصده وإنما يطاردنى هو.

نبيل ـ أعرف أنك لا تقصدينه، ولكنه مع ذلك ليس عذرا.

هدى ـ وكيف ذلك؟ أوضح ما تقول.

نبيل ـ إن النسيان نقيصة فى الإنسان، وكل نقيصة لا يصح أن تقدم على أنها عذر.

هدى ـ إنها نقيصة حقا، ولكنى أحاول جاهدة أن أتخلص منها دون أن أفلح. إن النسيان يحكمنى 'ويتحكم في ذهنى، ويمحو ما أنويه محوا فى بعض الأحيان، ومن ثم فهو قدر ولا خلاص لى من القدر.

نبيل ـ هو نقيصة وليس قدراً، لأن النقيصة يكون للإنسان مهرب منها، أما القدر فهو حكم نفاذ ولا خلاص منه.

هدى ـ أنا إذن فى رأيك قادرة على الفرار من نسيانى؟ وفى ذاكرتى أمل؟

نبيل ـ وهل يحتاج هذا إلى برهان؟ انظرى مثلا . عندما خطرت لك فكرة القصيدة التى نظمتها فى الأيام الثلاثة الماضية فهل نسيتها ؟ لقد استيقظت فى الثالثة صباحا فوجدتك منهمكة في المكتبة تكتبين، وعندما أنبّتك وقلت لك إن السهر يتعبك قلت لى : "ماذا أفعل؟ حاول النوم فانبعثت فى

ذهني أشطر رائعة لم أحتمل أن أتركها تتبدد، لأنني إن تركتها ولم أسجلها فلسوف أنساها في الصباح"هذا ما قلت. قولي لي إذنْ لماذا لم تنسي قصيدتك وأنت تحاولين النوم؟

هدي ــ سر ذلك أن القصيدة تفرض نفسها على كالنسيان تماماً.

نبيل ــ أتجعلين الشعر نقيصة مفروضة؟

هدي ــ لعله نقيصة؟ ذلك أن القصيدة حينما تنبعث في كياني تؤذيني إن لم أكتبها فوراً. إنها تخدشني وتجرحني وتعذبني. وإذا لم أخضع لحكمها وأقذف بها إلى الورق فإنها تسبب لي الذهول بين الناس. يحدثونني فلا أصغي ، ويسألونني فأشرد. هذا هو الشعر أفليس هذا نقصاً؟ ومع ذلك فهو نقص محبوب. لا أحاول الهرب منه وإنما ألتمس الوقوع فيه. خلافاً للنسيان الذي يسبب لي الحرج وأبغضه وأتهرب منه.

نبيل ــ ولكن .. دعينا نعد إلى إبرتك هذه المهملة على مكتبك منذ يومين هذه الإبرة. ألا تضايقك كما

يضايقك كبت القصيدة؟ إنها تضايقنى أنا . وكلما رأيتها فى غير مكانها شعرت أن الوجود غير مريح. وأنا أراها كلما دخلت المكتبة، فكيف تنسينها أنت؟

هدى ــ إن القصيدة غير المكتوبة تخزّنى وخزاً موجعاً يجعلنى مضطرة إلى تذكرها . أما الإبرة فلا وخز لها ولذلك أنساها.

نبيل ــ (ضاحكاً) ساعدنى الله عليك! من لى بأن يسمعك أى أحد غيرى وأنت تقولين هذا: إن الإبرة لا وخز لها. في حين يكون وخز القصيدة موجعاً.

هدى ــ يا عزيزى، إن للإبرة وخزاً حين تغرز فى ذراعى، وهذه الإبرة الملقاة على مكتبى لا تخُز لأن خشب المكتب غير حساس.

نبيل ــ إنها تخز ذراعى أنا

هدى ــ رائع، الإبرة تخز ذراعك أنت، وقصيدتى تداويك وتمتعك وتنعشك . أما أنا فإن القصيدة مغروسة فى ذراعى وفى روحى وفوقها تنغرز إبر هذا اللّوم الذى تخزنى به أنت بسبب نسيانى ولا أنس لى ولا

متعة.

نبيل ــ يا مكّارة! والشعر ألا يسعدك وينعشك؟ إننى أعلم أنك تجلسين ساعات متواصلة كما جلست أمس، ترفضين حتى أن تأكلى، لأنك تسجلين أشطرا من الشعر تنثال على ذهنك جاهزة هى وقوافيها وهذه كما أعلم وتعلمين سعادتك الكبرى.

هدى ــ أتقول جاهزة؟ إنى أدفع ثمنها لهيبا يشعل كيانى ويشحن جسمى كله.

نبيل ــ لا تزوغى أيتها العزيزة. دعينا نسمى الأشياء بأسمائها. لقد حدثتنى مراراً عن "الحالة الشعرية" كما تسمينها. وهى عندما تهبط عليك أشبه بغمامة تثقلها قطرات المطر المعطر، يصبح نظم الشعر عندك انثيالا منهمراً دافقا تكادين لا تستطيعين تسجيله.

هدى ــ نبيل، انظر، إن الحالة الشعرية مع ذلك تكلفنى ثمناً باهظاً لا يطاق وفوق ذلك. فهى لا تهبط عند بدئى للقصيدة وإنما أمر قبلها بفترة من المعاناة. ألم

أقل لك هذا من قبل؟

نبيل ـ قلت أجزاء منه. أدرى طبعاً أنك عندما تبدأين القصيدة لا يكون ذهنك متفتحاً كل التفتح. ولا ينثال عليك الشعر انثيالا وإنما تفكرين وتكتبين.

هدى ـ صحيح. إنى أبدأ حين أكون فى ذروة عاطفية. وأكون إذ ذاك قد وضعت يدى على الفكرة الكاملة للموضوع. وهذه الفكرة سرعان ما تلف نفسها فى لحظة طارئة من انفعال خصب يعترينى فأبدأ القصيدة وأنا واعية. قد أختار لها وزنا . وأنظم منها شطرين أو أكثر . ثم ألاحظ أن الوزن غير كفء فأشطب ما كتبت فى ثورة عصبية وأضع رأسى بين كفى حائرة. ثم أبدأ أجرب وزناً آخر. وقد أجد ما أنتجت غير معبر. وقد ينجح وأتقدم فى بطء. وقد تستمر هذه الحالة ساعة بين الوعى وعدم الوعى وفجأة يدور فى حياتى الرقم السحرى. وتهبط اللحظة السعيدة وتوافى الحالة الشعرية... تأتى الصبية الموهوبة الجميلة وتنثر على أنداءها

نبيل ــ وعندها تنتهى المعاناة . وتهبط عليك الأشطر منظومة كاملة هى وقوافيها فى سهولة ويسر.

هدى ــ تظنها تنزلق انزلاقا دونما عائق بعرقل حركتها ؟ لا . يا نبيل لا ليس هذا صحيحاً . ولو كان الأمر كما تقول لاكتملت قصيدتى فى ساعة واحدة ونفضت يدى منها. وليس هذا ما يقع أولاً تدرى أننى أحياناً أنظم قصيدة واحدة فى ثلاثة أيام أو أكثر؟

نبيل ــ (معترفا) تماما. ولست أنكر هذا. فكيف إذن نوفق بين القولين؟ فى الأسبوع الماضى بقيت أربعة أيام تشتغلين فى قصيدة واحدة. ولقد حدثتينى مراراً. وفى فرح غامر ، أن الأشطر تتوارد عليك وتمنعك من النوم.

هدى ــ ذلك يلوح متناقضا . ولكن الحالة الشعرية تستمر عندى عدة أيام لأننى لا أملك وقتا متصلا لتفريغ الشحنة المتأزمة فى نفسى . فجأة يدق جرس الهاتف ويكون على أن أجيب .. أو تقاطعنى الساعة الثانية بعد منتصف الليل ويكون على أنام لأستفيق فى السادسة صباحاً وأعد الفطور لولدى

لكى يستطيع الذهاب إلى المدرسة . ثم يحين وقت الجامعة، وخلال ذلك ماذا يقع لى على صعيد الشعر؟

نبيل ــ وهل تستمر الحالة الشعرية خلال ذلك كله؟

هدى ــ هذا هو الموضوع المستثير الغريب يا نبيل . إنها تستمر وذلك عذاب وفرح غامر فى الوقت نفسه. إنه شوك يخزّنى فى أعصاب معدتى أشد ما أحسه.

نبيل ــ وكيف ذلك؟ ما علاقة الحالة الشعرية بالمعدة؟

هدى ــ إن ما أقوله يبدو غير مصدق ، ولكن اصغ إلى أيها العزيز لتمتلك الحقيقة. هذه الحالة الشعرية تبقى بفضل الله ورحمته ملازمة لى حتى أستطيع إتمام القصيدة، وهذه نعمة سابغة حلوة. ولكن لها شوكاً وفيها تعذيب. أدخل الصف وذهنى فى أقصى نشاطه . يتفجر ما فيه من معلومات مخزونة فى الأدب والنقد والشعر واللغة والنحو والموسيقى والمنطق والعلوم. إننى أصبح شعلة من الثقافة المتأججة. وأستطرد خلال الدرس فى عشرات

الاتجاهات وتستفيق ذاكرتى على صورة معجزة.

نبيل ـ ألا يكون هذا التفجر شيئاً نافعاً ولذيذاً لدى الطلاّب؟

هدى ـ بلى يكون كذلك . وطلابى يصارحوننى فى مثل ذلك الظرف. إنهم يسعدون وكذلك يلازمنى شىء آخر يحبه الطلاب هو السعادة البالغة التى تغمرنى، والمحبة التى أتفجر بها لكل إنسان، ولكل شىء فى الوجود.

نبيل ـ قفى لحظة، أنت إذن سعيدة، فأين عذاب الحالة الشعرية؟ أين المعاناة والأشواك التى وصفتها؟...

هدى ـ يا عزيزى! دعنى أكمل الوصف . إن هذه السعادة الطافحة لها ثمن من أعصابى. فخلال هذه الحالة تكون أعصاب معدتى متوترة كلها على شكل أحسه إحساساً شديداً. ويكون جبينى ساخناً يلتهب بنوع من الحمى وكأن ذهنى كله يتأجج ويضىء، وأكون قلقة أسابق الحياة وكأننى سأموت فى اللحظة التالية.

نبيل ــ إن ما تقولينه غريب أيتها العزيزة. ولكن ألست مبالغة فيه؟ إن عادتك التى أعرفها هى المبالغة فى الوصف. أنت تعبرين بقوة لاذعة عن الألم والفرح والغضب والشك. هذه طريقتك.

هدى ــ أنا شاعرة فى صفتى هذه التى تتحدث عنها. والشعر ليس إلا موسيقى منبعها التطرف العاطفى، وإسباغ التهاويل على كل شىء وفىّ أنا من هذا الكثير. ولكن وراء كل مبالغة غير قليل من الحقيقة. إنى أحترق وأتمزق خلال الحالة الشعرية هذه، وكلما امتدت بسبب العوائق الشاغلة التى يضعها واقع الحياة فى طريقى استمر التأجج.

نبيل ــ وماذا يحدث للقصيدة خلال ذلك؟

هدى ــ ما أكاد أفرغ من هذه العوائق وأهدأ خمس دقائق وأتناول أوراق القصيدة وأقرأها قراءة واحدة حتى تبدأ الأشطر بالتشكل السريع وتفاجئنى القوافى التى لا تخطر على بالى ولا أدرى من أين تنبع. وتنزل على المعانى مُمَوْسَقةً مَنغُومةً. وإذا ما حدث خلال هذا الانثيال أن أذهب إلى المطبخ مضطرة لأتناول طعام

السحور فى رمضان. فإن الأشطر تواصل الانثيال على لأننى وحيدة مع نفسى والطعام لا يشغل إلا يدى وفمى. وكثيراً ما أترك قدح الحليب يبرد لأسرع إلى المكتبة وأسجل شطرا موزونا مقفى يهبط على ذهنى كاملا كما خرجت (مينيرفا) إلهة الحكمة مدججة بالسلاح من ذهن أبيها (جوبتير) فى أساطير الإغريق. وأحيانا يكون مدفع الإمساك قريبا ماثلا، وأنا جائعة والأشطر تتوارد على أشبه بنهر فائض جارف. ويدوى المدفع ويحين الإمساك وأبدأ نهار صوم جديد. وأنا أحمل معى جوع يوم سابق بسبب الحالة الشعرية.

نبيل ــ إن سعادتك الكبرى فى الحياة هى الشعر، وأنا واثق أنك تصومين جوعك سعيدة لمجرد أن قصيدتك قد ولدت، موهوبة خصبة متألقة.

هدى ــ ولكن يا نبيل! فكر فيما تقول. إن قصيدتى لا تولد فى نهار الجوع هذا فالمشاغل يأتى بها صبح الصيام: دروس فى الجامعة، موعد مع الطبيب، زيارة لا مفر منها، ومثل ذلك. وخلال ذلك أبقى

تحت وهج الحالة الشعرية التى وصفتها لك، أعانى العذاب والغبطة. وآكل الملح والسكر. وأمشى فى الضباب على شواطىء يوتوبيا. وخلال ذلك أتمزق تمزقاً مستمراً ، لأننى أحتاج إلى الورق والقلم والصمت لأتم هذه القصيدة التى تحرمها المشاغل من أن تولد ويتم خلقها.

نبيل ـ الآن ينبغى أن تفسرى لى ما لايبدو متناسباً: إذا كانت الأشطر تهبط عليك كاملة فلماذا تحتاجين إلى كل هذا الوقت لإتمام القصيدة؟ أحيانا نكون جالسين مع ضيوف لنا تحبينهم ، وفجأة أفتقدك وأجدك قد اختفيت من بيننا فأبحث عنك لكى أجدك واقفة فى المكتبة تكتبين فى لهفة ووله. وأسألك عاتباً: كيف يصح هذا؟ تتركين الضيوف وتقبعين فى المكتبة؟ فتقولين لى فى عجلة وتأجج "لحظات فقط. إنى أسجل أشطرا من الشعر هبطت على والآن وإذا ما أهملت تسجيلها فوراً هربت وانطوت عنى إلى الأبد".

هدى ـ وأعود مسرعة إلى الضيوف والراحة مرسومة على وجهى ولكن لاحظ. أن هبوط بعض الأشطر على موزونة مقفاة موهوبة كاملة لا يعنى أن القصيدة تنظم نفسها لى.

نبيل ـ هذا ما أريد معرفته تفصيلاً. ماذا يهبط عليك هبوطاً؟ وماذا تبدعينه أنت بذهنك الواعى؟ وهل الشعر معجزة خالصة أم أن لك فيها يدا؟ وهل شيطان الشعر حقيقة ملموسة واقعة؟

هدى ـ إنه حقيقة رائعة. وأسلافنا العرب القدماء مبدعون فى تصورهم له. شيطان الشعر هو الحالة الشعرية يا نبيل. وقد وصفتها لك ولكن هذا الشيطان الحبيب أو الملك الإلهى الطيب لا يمدنا بكل شىء وإنما يعطى شيئا ويغيب عنا أشياء أو هو يعطى المفتاح ثم يقف مبتسما مشجعاً . وعلى الشاعرة بعد ذلك أن تشق طريقها وحدها.

نبيل ـ ولكنك قلت إن الأشطر تهبط عليك كاملة .

هدى ـ هذا يقع غير قليل ولكن .. إن هذه الأشطر الملهمة لا تأتى فى سياقها المفروض. يأتينى شطران

عذبان يمكن تركيبهما فى موضع ما من القصيدة التى أمتلك فكرتها كاملة. ولكن أين البقية؟ إن على أن أجدها بنفسى وأرصها حتى يقابلنى مكان الشطرين المعجزين اللذين نبعا فى ذهنى غير الواعى بقافيتهما . وأحيانا يأتى شطر غير كامل فيه فكرة خصبة جديدة تغير السياق الذى أنا فيه تغييراً سحرياً، وتمنحنى اتجاها جديدا لم يكن يخطر على بالى، أو يهجس به خاطرى، وقد تأتينى قواف مفاجئة منفردة ليس لها أشطر غير أنها تعطينى مفتاح غرفة مسحورة مقفلة تشق للقصيدة دربا لا عهد لى به.

نبيل ــ ولكن القوافى وحدها لا تنفعك . أليس كذلك؟ وهل هذه هى الحالة الشعرية إذن؟ أرانى قد خبت فى عقل الشاعر غير الواعى .

هدى ــ يا نبيل إنى إذ ذاك أتدفق على صورة سحرية لا مثيل لها، ويكون إتمام الأشطر التى امتلكت قوافيها سهلا، وفيه عذوبة ولذة، هنا القضية، فما أكاد أمتلك القوافى حتى يهبط على معنى جديد

جدة كلية. وهذا المعنى لا يوجد جاهزا وإنما على أن أبذل الجهد للوصول إليه وبعث دم الحياة فيه. وما أكاد أفكر حتى أتدفق. إن يدى تلوح مسحورة. وذهنى كله انثيال وتفجر. بين الحين والحين يأتينى شطر موزون كامل أو شطران قد يمكن تركيبهما فى أول القصيدة أحيانا. لذلك ترانى فى الغالب أمزق خلال الحالة الشعرية كل ما نظمته فى الفترة الأولى التى سميتها فترة الكتابة الواعية. وهى فترة ينقصها التدفق المبدع. ذلك أننى أكتشف بعد هبوط الحالة الشعرية أن الأبيات الأولى كانت باردة وغير خصبة. لذلك أبادر إلى شطبها وإثبات أبيات جديدة حارة متدفقة فى مكانها. ولولا هذه الخصوبة المتأخرة لكانت بدايات بعض قصائدى صماء، ثلجية، جوفاء. لأننى أكون قد نظمتها فى فترة ما قبل الحالة الشعرية.

نبيل ـ هذا الذى تقولينه شديد الأهمية . وكنت أحب أن أسمعك تقولينه، لأنك قلتى لى فى البداية شيئا خيّبنى هو إن افتتاحية القصيدة تكتب دون

أن تكون وراءها حالة شعرية تلونها وتبثّ الحيوية والخصوبة فيها. ولكن قولى لى مع ذلك، ماذا تفعلين حين تريدين أن تبدأى قصيدة؟

هدى ـ فى أحيان كثيرة أجلس وأسجل الفكرة التى خطرت لى فى نثر اعتيادى محاولة تجميع كل ما فى ذهنى الواعى حولها من صور ورموز وغير ذلك مما هو مادة الشعر.

نبيل ـ ولكنك قلت إن ذهنك يتدفق ويتفجر بأشياء جديدة مبتكرة لا تخطر على بال. فكيف يحدث هذا التفجر ومتى؟

هدى ـ انظر أيها العزيز. إذا أردت أن أرسم لك صورة بسيطة عن الأسلوب الذى يعمل فيه ذهنى أثناء هذه الحالة فسأذكرك بالجهاز المسمى بالعقل الإلكترونى.

نبيل ـ هذا الجهاز المقتدر الذى يعطى معلومات انسكلوبيدية عن أى موضوع نكلفه بالغوص فيه.

هدى ـ أجل. ولكنى أحتاج هنا إلى أن أشير إلى نوع معين من أصناف هذا الجهاز وهو النوع الذى يبدو

قادرا على تدبير تجانس إنساني عجيب يحار الفكر فيه. إن هناك في أمريكا جهازاً الكترونياً يرتب اللقاء بين الشبان والشابات ويختار لكل منهم رفيقاً مناسباً يستطيع أن يصحبه إلى حفلة مثلا دون أن يعكّر انسجام الرفيقين شيء. فإذا رغبت فتاة ما في حضور احتفال ، ووجدت نفسها بلا رفيق يصحبها إليه، لجأت إلى شركة معينة تمتلك هذا الجهاز طالبة مساعدتها في الحصول على هذا الرفيق. ويقع على الجهاز أن يختار للفتاة أنسب صاحب تقضي معه الأمسية.

نبيل ـ (ضاحكا) حقاً؟ هذه إحدى شطحات أمريكا ولم أسمع بها من قبل. ولكن ما علاقة هذا بحالتك الشعرية؟

هدى ـ علاقة ما .. إن هذا الجهاز اختراع قصد به علماء أمريكا تقليد العقل الإنساني المذهل الذي أودع فيه الخالق العظيم قدرات سحرية يبقى سرها خفيا علينا فلا تفسير لها إلا كونها من صنع إله قدير مبدع لا حدود لعظمته وقدرته. أراد العلماء أن

يصنعوا جهازاً يقلدون به ذهن الإنسان فاخترعوا العقل الإلكترونى. وكيف يعمل هذا الجهاز؟ هناك موظف مسئول يتلقى طلب الفتاة التى تبحث عن رفيق تقضى معه الأمسية. وهذا الموظف يلقى عليها مجموعة من الأسئلة تتناول نفسيتها وهواياتها وثقافتها وأحوال أسرتها وأشياء كثيرة أخرى منها طولها ووزنها. ثم يملى الموظف هذه المعلومات إملاء دقيقاً على الجهاز الضخم الممتد أمتارا كثيرة على الجدران وهو آلة معقدة أشد التعقيد. بعد ذلك يبدأ الجهاز بالعمل الدائب المستمر. أضواء تنطفىء هنا وتشتعل هناك وأزرار تتحرك وأرقام تصعد وتهبط وبعد ربع ساعة من هذا العمل الآلى يقدم الجهاز اسم الشاب الذى يصلح لمرافقة هذه الفتاة. ويكون هذا الشاب أحد العشرات من الذين تقدموا إلى الشركة يطلبون رفيقات يصاحبنهم هذا المساء.

نبيل ــ أراك تحاولين التقليل من قيمة هذا الجهاز إلى جانب عقل الإنسان فقد لاحظت أنك وصفتيه

بالضخامة وتحدثت عن المكان الواسع الذى يشغله بينما عقل الإنسان لا يزيد على حجم تفاحة كبيرة. وأنا خبير بطريقتك فى التحدث كلما ذكرت عظمة الخالق وتضاؤل علم الإنسان إلى جانبه.

هدى ـ أفليس هذا صحيحا يا نبيل العزيز؟ إن جهازهم الذى يعد من عجائب هذا العصر لا يكون شيئاً إلى جانب عقلى الصغير الحجم الذى خلقه الله المبدع الأكبر وجعله من الأسرار التى لا تسبر أغوارها ولا تلامس عمقها مهما تقدمنا فى العلم . لقد زعم العلماء أنهم قلدوا هذا العقل فى عملهم. وانظر كيف يعمل العقل البشرى. أهم بكتابة مقال حول فكرة معقدة أهتم بها، وأبدأ ذلك بأن أجلس أمام مكتبى وأمامى أوراق فارغة. وأروح أسجل كل ما فى ذهنى الواعى من أفكار وصور وأحاسيس حول ذلك الموضوع وقد تشغلنى هذه العملية ساعتين أو ثلاثا أو أكثر. وقد أحقق الكثير وأسجل نقطا كثيرة تستطيع أن تكون

الليل نفسه ـ فأنا أستفيق فجأة لأجد ذهنى فى حالة توهج غريب. وألاحظ أن فكرة جديدة مبتكرة قد نبتت فى وعيى حول ذلك الموضوع وطلعت كالوردة الحمراء المشتعلة باللون والحياة. وأسرع إلى مغادرة السرير الدافىء إلى غرفة المكتبة الباردة وأجلس على عجل لأسجل الفكرة الطارئة قبل أن تضيع فى غمار الذاكرة وتفلت منى إلى الأبد.

كيف تم هذا البزوغ المذهل؟ لقد نمت أنا واستمر العقل الموهوب يعمل في جِدٍّ وحرارة واهتمام. وسرعان ما أبدع هذه الفكرة وأعدها بحيث تكون جاهزة كاملة فأتسلمها حين أستيقظ وهذه الفكرة. ـ كما يتضح لى ـ جديدة جدة كاملة ولا علاقة لها بأفكارى السابقة الواعية. وهذه الفكرة كثيرا ما تقلب مقالى رأساً على عقب وتوجهه وجهة جديدة. ثم إننى ما أكاد أكتب هذه الفكرة حتى تنثال على أفكار جديدة أخرى فيها عمق ملحوظ دون أن أدرى من أين نبعت. وهذه الأفكار تحول مقالى من حال إلى حال وترسله فى اتجاه

سحرى مبتكر لا أعرف كيف بلغته ومن أعطانى إياه.

نبيل ــ ما تقولينه صحيح. وأنا أيضا قد جربته وإن لم أكن ملهما مثلك إن ذهنى يعمل على هذا الأسلوب . أحيانا أحاول محاولة دائبةً أن أفكَّ معضلةً فكرية من نوع ما. وأبذل الجهد كاملا دون أن أحقق نتيجة وأخيراً أعجز وأستسلم لليأس وإذ ذاك أترك الموضوع وأنصرف إلى أعمالى الأخرى. وفجأة يبزغ الحل الكامل من ذهنى وينتصب أمامى وكأن معجزة قد وضعته بين يدى. ومن أين جاء هذا الحل؟ وكيف نبع؟

هدى ــ نبع من عقلك الذى هو أقدر آلة الكترونية فى الوجود. أتعلم ما يحدث لنا فى هذه الحالات الغامضة؟ نحن نعطى هذا العقل الجبار المعلومات الأولية التى نعرفها فنجلس ونجمع له المواد التى يمتلكها العقل الواعى. وبعد ذلك ينفد ما لدينا ونعجز ونكف عن العمل وننام. ولكن العقل السحرى المعجز لا ينام وإنما يبقى يعمل بلا انقطاع.

إنه ساهر أبدا يعمل ونحن غافون غافلون مسروقو الأرواح. وفى سهره يبدع أفكارا جديدة لا علاقة لها بأى شىء سابق من المادة الأولية التى جهزناه بها من جهدنا المحدود الواعى. وذلك هو الإبداع البشرى العجيب الذى يطلع به علينا العقل اللانهائى. وهل ترانى يا نبيل أنا التى أبدع القصيدة الحية المبتكرة ؟ لا والله إنما هو كيان غامض مسربل بالأسرار يقيم فى داخلى على صورة لا تعليل لها ويعطينى القصيدة جاهزة. وهذا الكيان هو قوة الله الجبارة التى رقرقت نبض الحياة والفكر فى كل ذرة من ذرات الخليقة.

نبيل ـ سبحان الله العلى القدير. ومع ذلك فلست أوافقك على ميلك إلى التقليل من قيمة العلم. لأن العقل الإلكترونى مدهش أيضا وهو تقليد عظيم لعقل الإنسان.

هدى ـ هو عظيم لأنه من صنع الإنسان الجاهل الضعيف. ولكنه تافه ولا قدرة له بإزاء العقل البشرى.

نبيل ـ إذا كان الأمر كما تقولين فكيف يصل هذا الجهاز إلى اسم الشاب المناسب الذى تسهر معه تلك الأمريكية التى حدثتينى عنها؟

هدى ـ ليس فى ذلك أى إبداع. إن العقل الإلكترونى قد زود بالصّفات الوافية لعشرات من الشبان. وهو لايزيد على اختيار شاب وفتاة تتماثل صفاتهما. وهذا اختيار أوتوماتيكى ليس وراءه إبداع. ذلك أن العقل الإلكترونى لا يمكن أن يطلع علينا بفكرة خلاقة كالتى تبدعها عقولنا . وإنما يقتصر عمله على جمع الصفات وتنسيقها وفرزها. ثم إن الجهاز يقع فى أخطاء غليظة فى أحيان كثيرة. غلطة واحدة يقع فيها الموظف المسئول حين يضغط على زرّ غير الزرّ المطلوب وتكون النتيجة أن يجمع الجهاز شاباً وفتاة متنافرين فى ذوقهما كل التنافر. فما تكاد الفتاة تلتقى بالفتى الذى اختاره لها العقل الإلكترونى حتى تنظر إليه وتشعر بنفور منه لا تفسير له. ويحس هو إحساساً مماثلاً دون أن يدرك السبب. والجهاز الإلكترونى لا يمتلك عاطفة

ولا يرتعش له قلب يعطف على الشابين المذكورين وهذا سرُّ غلظته وقلة إحساسه. إنه يعمل بالأضواء والأزرار والأرقام. أما الإنسان فإن له روحا. وهذه الروح لا نهائية فلا تسبر أغوارها آلة. ولا يصل إلى فك رموزها جهاز مهما تعقدت مدنية الإنسان. وفى الحياة الإنسانية حالات كثيرة يكون فيها الزوجان مثلا مختلفين فى مزاجهما وأهوائهما وطباعهما ومع ذلك يسعدان بزواج يمتد مدى الحياة وينزلق على دولاب السنوات بلا مقاومة ولا صدمات ولا خدوش . والعقل الإلكترونى عاجز عن أن يجمع مثل هذين القلبين. وكل عمله أنه ينسق الخصائص التى أعطيت له ويقرن الشىء بشبيهه ويختار أزواجاً تتماثل صفاتهم وقد تتنافر قلوبهم كل التنافر.

نبيل ـ قد يكون الأمر كما تقولين ، ولكن كيف تفسرين كون العقل الإلكترونى ينسق الأفكار ويعطينا اسم الشاب المناسب؟ أليس هذا ابتكارا؟

هدى ــ لو تأملت لأدركت أنه لم يبدع فكرة جديدة مبتكرة لم يسبق أن خطرت على بالنا كما يصنع العقل الإنساني. وإنما يقتصر عمل العقل الإلكتروني على حالة واحدة هى الحالة التى يمتلك فيها أسماء شبان آخرين وصفاتهم . إن قصارى ما يقدر عليه أن يجمع أشياء معطاة له ويقرن بعضها إلى بعض ويختار منها الرفيقين الأكثر شبها ليترافقا ذلك المساء. أما العقل البشرى فإنه يحل لك اللغز يا نبيل يحله حلا جديدا يستحيل أن يكون خطر لك. وهو ينظم لى القصيدة التى تذهلنى أنا نفسى وتأتى فريدة لم يقل مثلها شاعر غيرى. ومن أين تنبع تلك الأشطر المنظومة المقفاة الكاملة التى لم أشتغل فى نظمها لا بل لم أتذكر قوافيها لأسجلها فى قائمة القوافى. إن العقل خلاق مبدع يبتكر من لا شىء. أما عقلهم الإلكترونى الذى يبهرهم فهو لا يقدم لنا إلا أحد الأسماء التى حشوناه بها حشواً وكثيرا ما يخطىء، بينما العقل البشرى لا يخطىء.

نبيل ـ هذا صحيح وأضيف إلى ما تقولين أن عقلنا العجيب يعمل بلا أزرار ولا أرقام ولا أضواء ولا صعود ولا نزول. وحين نتناوله في غرفة التشريح ونتأمله نزداد حيرة وذهولاً فهو مجرد كتلة صغيرة من اللحم والدم. وهذه الكتلة تؤدي وظائف معقدة معجزة لا يستطيعها ذلك الجهاز الهائل الضخامة الذي يملأ قاعة كبيرة.

هدى ـ (تخشع) سبحانك يا إلهي يا أجمل حقيقة في الوجود

نبيل ـ سبحانه وتعالى. ولكن اسمعي يا هدى ، خطرت لي فكرة. إن عقلي حين يحل لي اللغز. ليس مبدعا من دون ثقافة أمنحه إياها. تذكري كم سنة من عمري قضيتها في الدراسة وقراءة مئات الكتب في مختلف حقول المعرفة والفكر وعلى هذا يكون ذهني مالكاً للأفكار الدقيقة كما يملكها العقل الإلكتروني.

هدى ـ صحيح طبعاً . إن دراستنا وثقافتنا ذات علاقة مباشرة بالموضوع لأنها تنشط العقل. ولكن ألا

يبدع الرجلُ الأمِّي قصائد ولوحاتٍ وأفكاراً؟

نبيل ــ اعتراضك وارد ، والأميون يبدعون. ولكن هل يستطيع رجل من هؤلاء الأميين أن يحل هذه المعضلة الفكرية عين الحل المعقد كما حللتها أنا؟

هدى ــ إنه لا يستطيع وذهنه يبدع شيئاً آخر مختلفا؟ ولكن ما رأيك في ذلك الطفل الذى قدمته لنا الإذاعة المرئية ببغداد مرة؟ كان عمره ثماني سنوات وكان يستطيع إجراء عمليات الجمع والطرح والضرب والقسمة لأرقام مخيفة تبلغ ملايين المليارات.

نبيل ــ لابد لي أن أقاطعك يا عزيزتي . إنك تقولين إن الأرقام مخيفة ولماذا تكون الأرقام مخيفة؟ ما الذى يخيفك فيها؟

هدى ــ يا نبيل ! إن الأرقام مخيفة تثير الرعب، وسر رهبتها أنها لا نهائية وكل ما هو لا نهائي يخيف العقل البشرى ويزلزله . ولذلك نخاف الله أشد الخوف . فهو أزلي لا بداية له ولا نهاية. وأنا أخاف الفضاء كما أخاف أزلية الله سبحانه وكما أخاف الأرقام لأن علماء الفلك يؤكدون أن السموات

لانهائية فمهما سافرنا فيها وجدناها تمتد . وهى مخيفة حتى إذا تصورنا أنها تنتهى عند نقطة ما، عند حدود معينة. لأننا إذ ذاك سنعلم حقيقة رهيبة أخرى هى أن هذه السموات المنتهية بحدود لابد أن يكون وراءها شىء آخر. وهذا الشىء الآخر ستكون وراءه أشياء أخرى. أرأيت إذن؟ أن اللانهاية شىء لا يحتمله العقل الإنسانى ولابد للفكر من أن يلقى هذا السؤال الرهيب: ماذا وراء اللانهاية فى الخليقة وفى الأرقام وفى الزمن؟ فكّر فى كل هذا يا نبيل وسترى أنك خائف تحس أن الوجود يميد تحت قدميك.

نبيل ــ إنك تصورين اللانهاية تصويراً يثير الرعب حقا. ولكن حدثينى عن ذلك الطفل الذى قدمته إذاعة بغداد المرئية بما له من قدرات حسابية فإنى لم أره ولم أسمع عنه.

هدى ــ لقد ألقوا على ذلك الطفل أسئلة مخيفة بأرقام هائلة تثير العجب والدهشة فكان يجيب فوراً ويعطى الناتج دونما ورقة ولا حساب. وكان الذين

يلقون عليه الأسئلة رياضيين مختصين وكانت معهم آلة حاسبة إلكترونية لولاها لما استطاعوا إثبات صحة إجابات الصبى الصغير.

نبيل ــ تقولين إنه كان يجيب فوراً وهذا أعجب العجب لأن الحاسبة الإلكترونية تستغرق ما لا يقل عن ربع ساعة فى إعداد الجواب.

هدى ــ نعم، نعم. واسمع هذا، لقد حصل خلال ذلك أن أعطت الحاسبة الإلكترونية جوابا يختلف عن جواب الصبى بعشرة. فما كادوا يجابهونه بذلك حتى أكد لهم أن الآلة هى المخطئة فى الإجابة لأن أحد أزرارها عاطل. وعندما جاءوا بخبير وفحص الآلة اكتشف الزر المعطل فعلاً. أفليس هذا مذهلاً؟ هذا ذهن بشرى غير متعلم وغير مثقف ولم يزود بأية خلفية رياضية، ومع ذلك يصحح خطأ آلة إلكترونية يندر أن تخطىء أليس هذا كله من مظاهر عظمة الله الذى أبدع فى خلق العقل البشرى؟

نبيل ـ ما تقولينه حق. والعقل الإنسانى خلاق على صورة معجزة

هدى ـ وهل يجعلك هذا تغفر لى تركى لهذه الإبرة على مكتبى منذ أمس؟ إن ذهنى كان منشغلا بإبداع قصيدة جديدة.

نبيل ـ آمنّا بالله وسامحناك . والثمن الذى نطلبه أن تسمعينا قصيدتك الجديدة. ولكن .. ها أنا ذا أحمل الإبرة بنفسى وأضعها فى علبة الخياطة. وإنا لله وإنا إليه راجعون.

الفصل الثالث
تجربة فى نقد الشعر

قرأت فـى جزء إيلول ١٩٧٥ من مـجلة (الرابطة) النجـية مقالا ممتعا كـتبه الباحث الأستاذ عبد الجبار داود البصرى عنوانه (الطفـل فى الشـعـر العـراقى الحـديث) درس فـيـه طائفــة من القــصـائد الـتى تناولت الطفل. وقــد وجـدت الكاتب يقف عند قـصيـدتى(أغنيـة لطفلى) المنظومة عـام ١٩٦٤ ويبدى فيها رأيا يمثل ذهنه ووجهة نظره. وليس على هذا اعتراض فإنما يحق لكل ناقد أن يصدر عن رأيه الذاتى. ثم إن تعـدد الزوايا التى ينظر منهـا النـاقـد يغذى النقـد الحديث ويفتح للأدب نوافذ فكرية تعينه وتوسعه.

ولقـد ألفت ـ عـبـر حيـاتى الأدبيـة الطويلة ـ أن أقـرأ مقالات كثيرة عن شعرى منها ما يخالف مقاييسى فى النقد ويصـدر عن زاوية أرفضهـا دون أن يدفعنى ذلك إلى

أن أرد على النقاد . وكان موقفي هذا ولم يزل يصدر عن إيماني بحرية النقد واحترامي لمهمة الناقد . ولذلك لم يحدث عبر ثلاثين عاماً من حياتي الأدبية أن اشتبكت مع باحث أو دارس في حوار مطبوع فأنا أقرأ ما يكتبون عني وأستمتع به ـ أو أضيق ـ فلا أكتب ردودا ولا تعليقات بحيث أصبحت هذه ظاهرة معروفة عني في مختلف الأوساط الأدبية.

إذن فما الذي يدفعني اليوم إلى الخروج عما ألفته طوال حياتي؟ ولماذا أكتب هذا المقال ؟ في الواقع إنني لا أخرج على طريقتي ومازلت مقتنعة بحق الناقد في أن يرى ما يرى في شعري. وإنما أتصدى للكتابة مدفوعة بالشوق إلى أن أخوض تجربة جديدة في النقد. فإذا كان (عبد الجبار داود البصري) قد قدّم وجهة نظره هو، فإنني سأطرح زاوية النظر التي أطلّ أنا منها . ويصبح هذا أكثر منطقية، عندما يكون هناك اختلاف ملموس في التأويل والتفسير بيني وبين الناقد الفاضل بحيث سيكون في طرح النظريتين كلتيهما نفع للدراسات الأدبية وإغناء لحركة النقد الحديث.

وأرجو أن يكون ملحوظاً أننى حاولت أن أقف من القصيدة المنقودة موقف الناظر من الخارج لا موقف الشاعرة التى نظمتها وبذلك عاملتها كما لو كانت قصيدة شاعرة غيرى. كذلك ينبغى أن أنبه إلى أن عبد الجبار اكتفى بنقد المقطع الأول من قصيدتى التى تقع فى ثلاثة مقاطع وأن هذا جعلنى أكتفى مثله بتحليل هذا المقطع الواحد. فليس الغرض أن أكتب دراسة عن قصيدتى وإنما المقصد أن نعطى القراء والأدباء فرصة للمقارنة بين تجربتين قدمهما ناقدان اثنان. وتختلف كل منهما عن الأخرى اختلافا بيّنا. لأن الفرق بين الناقدين فرق فى المنهج نفسه. بحيث يصبح من النافع أن نعرضهما كلتيهما على القارىء ليستطيع المقارنة وإبداء الرأى. واتخاذ موقف شخصى.

ونبدأ البحث بنسخ الحكم الموجز الذى أصدره الناقد على قصيدتى عندما قال: "يبدو على قصيدة نازك التكلف والتناقض. فهى تتألف من ثلاثة مقاطع : الأول يبدأ بتكرار كلمة(ماما) والثانى يبدأ بتكرار كلمة(بابا) والثالث يبدأ بتكرار كلمة(دادا) . وكل مقطع مكتوب بشكل منطقى

هندسى مشحون بقضايا وسطية معترضة تنتهى بإحالة القضية الأخيرة إلى الفرضية الأولى. ومثال ذلك:

المقطع الأول

الفرضية الأولى ــ براق الحلو اللثغة ينوى النوما
قضية وسطية ــ والنوم وراء الربوة هيأ حلما
قضية وسطية ــ والحلم له أجنحة ترقى النجما
قضية وسطية ــ والنجم له شفة ويحب اللثما
القضية الأخيرة ــ واللثم سيوقظ طفلى

ماما ماما

وهذا البناء إن دل على شىء فإنما يدل على التكلف. كما يؤخذ عليه تناقضه بين طفل ينادي أمه ويلثغ بندائه وبين كونه نائما تحذر أمه أن توقظه"

وأول ما نقول فى التعليق على هذا النص أن الناقد قد حكم فيه بأن قول الشاعرة "براق الحلو اللثغة ينوى النوما" إنما هو (فرضية) وأن قولها "والنوم وراء الربوة هيأ حلما" إنما هو (قضية) دون أن يلاحظ أنه قد أقحم اصطلاحات علمية وجعلها أسماء لفقرات أغنية شعرية تنشدها أم لطفلها. والأستاذ عبد الجبار يعرف أن هذا

يخالف سنن النقد؛ لأن اللغة العلمية تختلف عن اللغة الشعرية بشيئين بارزين:

١ـ إن لغة العلم تلتزم بالمعنى المتفق عليه للألفاظ التزاما تاماً بخلاف لغة الشعر التى تهوم وترمز وتشع وتستثير الانفعال وتشحذ الخيال بحيث يمكن أن يستخلص الناقد منها معانى منوعة، ويتضح هذا حين نأتى بمثال لفرضية هندسية مثل قولهم: (أ ب ج مثلث وفيه ضلعان متساويان) وهى عبارة استعملت كلمات ثابتة المعانى لا إمكانيات عاطفية وراءها. وما أبعد هذه الفرضية عن قولى" براق الحلو اللثغة ينوى النوما" حيث نحن فى سياق عاطفى يتقبل التأويلات والتفسيرات.

٢ـ إن الأحكام العلمية أحكام يقبلها العقل وذلك عنصر مفقود فى الشعر فإذا قال المتنبى "كأنك فى جفن الردى وهو نائم" وفسرناه على ظاهر الألفاظ، اعترض العقل الذى يدرك أن الردى ليس كائنا وأنه ليس له جفن، ولا ينام . ومثال القضية فى الهندسة نظرية فيثاغورس القائلة بأن (مربع الوتر فى المثلث القائم الزاوية يساوى مجموع مربعى الضلعين القائمين) فهل فى هذا الكلام

القطعى شبه بما سماه الناقد "قضية وسطية" وهو قولى (والنوم وراء الربوة هيأ حلما) ؟ كلا طبعا فإن هذا نطق شعرى يجعل النوم مخلوقا يختبىء وراء الربوة ويعطيه الإرادة والعاطفة. وهى خيالات يرفضها العقل وإنما نتقبلها بحاسة جمالية فطرية كامنة فينا.

ثم يحكم الناقد بأن العبارات فى المقطع المشار إليه من قصيدة الشاعرة معروضة عرضاً منطقياً وهو بهذا يعيدنا إلى الأساليب العلمية ، فإن المسألة المنطقية قد تجرى هكذا "محمد يسير فى المطر وكل من يسير فى المطر يبتل. محمد إذن مبتل" وهو حكم يقوم على المشاهدة والقياس والاستنتاج. فهل هذا البناء المنطقى فى شطر الشاعرة : والنجم له شفة ويحب اللثما؟ الجواب نفى، وإنما هذا حكم شعرى يخلو من المقدمة. والقانون والاستنتاج فلا وجه للشبه بينه وبين المقولة المنطقية.

بعد هذا نبدأ بدراسة المقطع المشار إليه من القصيدة ويقتضى ذلك أن نحدد موضوع القصيدة وجوها وغاية الشاعرة من نظمها ، لأننا إن لم نفعل ذلك أضعنا

الأساس الذى نعتمد عليه. أما الموضوع فيحدده العنوان (أغنية لطفلى) الذى لم يلتفت إليه الناقد وهو يخبرنا أن هذه أولا (أغنية) وأنها ثانيا منظومة لطفل صغير. والياء فى (طفلى) تجعلنا نفهم أن مغنى الأغنية هى الأم. وكل هذا يخط للناقد الطريق فالقصيدة لا تحاول أن تكون فلسفية وإنما تنزل هذه الأم إلى مستوى طفلها الصغير نزولاً كاملا وهى تعلم ـ بحس الأمومة ـ أنها لو جاءت فى أغنيتها بمنطق وفلسفة وفرضيات وقضايا لآذت طفلها. فضلا عن أنها تكون جاهلة تضع الأشياء فى غير مواضعها.

وهناك ملاحظة ثانية يجب أن يهتم بها الناقد هى أن قصد الأم من هذه "الأغنية" كلها إغراء الصغير بالنوم لأنه. مثل سائر الأطفال يحب أن يسهر تقليداً للكبار. وتعلم الأمهات أن الأطفال أحياناً يعتبرون النوم فى الساعة المفروضة عليهم خصماً لدوداً يقاومونه متهربين . وهذه الأم تلجأ إلى وسائل كثيرة ـ سنكشف عنها فيما بعد ـ تحبب بها النوم إلى الصغير. وهى عندما تبدأ أغنيتها ."براق الحلو اللثغة ينوى النوما" لا تخبرنا أن

براقاً راغب فى النوم . وإنما هى تخاطبه وتوحى إليه بذلك. واستعمال ضمير الغائب فى الخطاب أسلوب تحبب معروف لدى الأمهات وكأنها تمازحه وتقول بلهجة مسرحية "براقى الآن يريد أن ينام" فهذا إيحاء إليه بأن ينام. والصغار سريعو الاستجابة للإيحاء ولذلك تستعمله الأم فى توجيه طفلها. ونلاحظ كذلك أنها قد تحاشت أن تقول له "نم يا عزيزى" فهى تحس بفطرتها أن صيغة الأمر قد تجعل الطفل يقاوم ويعاند ولذلك تلجأ إلى الجملة الخبرية. والبلاغيون يخبروننا أن الجملة الخبرية قد يكون معناها الحث على الشىء مع أنها تجىء بصيغة الخبر. وهذه قاعدة بلاغية تجهلها الأم الشعبية غير أن الفطرة وحس الأمومة يجعلانها تستعمل القاعدة استعمالا صحيحا دون أن تدرى . ويجب أن ننتبه إلى أن كل الجمل الخبرية فى هذا المقطع تخرج عن معناها الأصلى إلى معان أخرى كما سيرينا التحليل.

وبهذه الاحترازات نكون قد حددنا جو القصيدة منذ البدء وسيساعدنا هذا فى تحليلها لأنه سيضعنا فى إطار لا نتيه داخله ولا نضيع فى الفرضيات الجدلية وإنما

تنمو القصائد فى اتجاه عنوانها وعلى أساس هدف الشاعر منها. وفى ظل الجو العاطفى الذى يسيطر عليها. وعلى هذه الأسس نفسها يكون نقد الناقد لها . ولنبدأ الآن بالتحليل.

نجد فى أول المقطع الكلمات "ماما ، ماما. ماما" وقد يتوهم الناقد أن الناطق بهذه الكلمات هو الطفل. وليس الأمر كذلك وإنما كانت الأم هى التى رددتها. وهدف الشاعرة من هذا أن تجعل الأم تنتقل انتقالاً عاطفياً كاملاً إلى دنيا صغيرها فهى تردد كلماته.. وما إن نسمع كلمة "ماما" ترددها الأم حتى نعلم أن المشهد كله مرسوم على مستوى إدراك الطفل وإننا صرنا فى حديقة الطفولة.

ونصل إلى الشطر الأول "براق الحلو اللثغة ينوى النوما" وتدلنا كلمة "اللثغة" على أن براقا حديث العهد بالكلام فمازال يلثغ ، أما أن لثغته حلوة فهى نقال على مسمع الصغير ليفهم أن أمه تستعذب كلامه. وهى بهذا تسعده فما من شىء يحبه الطفل ويحتاج إليه أكثر من الإحساس بأنه محبوب خاصة عند حبيبته الأولى

: أمه.

ثم تأتى عبارة "ينوى النوما" والمنطق والعقل يجعلان المرء يتساءل : ما أهمية أن ينوى هذا الطفل النوم؟ هل هى حقيقة كونية لننص عليها؟ وسرعان ما ندرك أن هذا السؤال يصدر من مستوى العقلاء الكبار. أما من زاوية نظر الطفل فإن النوم حادث خطير شديد الأهمية، وتريد الأم أن تشعر صغيرها بأن نومه حادث خطير عندها هى أيضا. وهذا مفهوم فى منطق الصلة النفسية بين الأم وطفلها لأن الطفل ينمو روحياً وفكرياً وجسمياً عندما يشعر بمكانته لدى أمه.

ثم نستحضر فى أذهاننا ثانية أن كل كلمة تقولها هذه الأم إنما تقصد بها إغراء طفلها بالنوم لكى تتضح لَفَتاتُ المعانى فى المقطع. وتبدأ الأم محاولاتها بعبارة: "والنوم وراء الربوة هيأ حلما" وفيها نجد الاندماج الكامل وضياع الحدود بين الأم وطفلها . فقد أصبحا كلا واحدا لا يتجزأ وأول مظاهر هذا أن الأم تستخدم فى مخاطبة صغيرها أساليب الأطفال فى الفهم والتعليل. مثال ذلك أنها "تشخص" النوم أي تحوله إلى كائن منظور يملك

الإرادة وهذا هو منطق الأطفال الذين يشخصون كل شىء فى عالمهم، فالأشجار تتكلم، والغيمة تنزل من السماء لتظلل من حر الشمس، والرياح تغضب وتثور. وبهذا المنطق الجميل تروح الأم تخبر طفلها أن النوم يختبىء(وراء الربوة) وهى هنا أيضا تستحضر عالم الطفولة حيث يقوم الصغار بلعبة الاختفاء وراء الأثاث وفى الزوايا. ولذلك يستطيع براق أن يفهم أن النوم طفل مثله وأنه يريد أن يلعب معه وبهذا تحببه إلى الصغير الذي يرفضه ويصر على السهر. وكأنها بهذا تقول له: "لماذا لا تحب النوم؟ إنه طفل صغير يختبىء وراء الرابية ويريد أن يلعب معك يا صغير" ولنلاحظ اللفتة فى الشطر: لماذا لم تقل الأم لطفلها إن النوم مختبىء وراء الكرسى أو وراء الدولاب مثلا؟ لأن ذلك يحبسه فى عالم محدود بأربعة جدران لا يتعدى الغرفة التى يعيش فيها الطفل. وإنما اختارت الأم أن يختبىء النوم وراء الربوة لتوسع آفاق الصغير وتمدها إلى خارج المنزل، إلى العالم الواسع. هذا فضلا عن أنها تنقله من التفكير فى الأشياء الاصطناعية ـ الأثاث ـ إلى دنيا الطبيعة التى تمثلها

(الربوة) وهذا الدرس جزء من تربية الأم لطفلها ، وذلك أمر منطقى فإن غناء الأم لطفلها يجب أن يكون أيضا توجيهاً نفسياً وتنمية لقدرات الصغير الجمالية والفكرية وهو توجيه مرسوم بفطرة الأمومة غير الواعية لا بالرسم والتخطيط السابق.

ثم تضيف الأم أن النوم ـ هذا الكائن اللطيف ـ لا يكتفى باللعب والاختفاء وراء الربوة وإنما (يهيىء) أيضا حلما للصغير. وهذا تشخيص ثان يضفى العقلانية على النوم. فإن التهيئة كلمة تعنى الإعداد الذى يتضمن الإرادة والتخطيط ، وبها تعطى الأم لطفلها إحساسا بأن النوم يحبه ويهتم به فهو يختبىء وراء الربوة ، ويرتب ترتيبات ويتخذ وسائل يعد بها (حلما)؟ له والمقصد أن يشعر براق بأنه محبوب فحتى النوم يحبه ، حتى النوم.

وقد يقول قائل : "أيفهم الصغير كلمة(حلم) · ولعل الجواب يكون نفيا ، ولكن هذا لا يمنع الأم من استعمالها لأن الكلمة تكتسب معنى ولو غامضاً من سياق الكلام فيحس الصغير أن الحلم لابد أن يكون شيئا جميلاً مادام النوم اللطيف هو الذى يعده له، وإذن فإنه سيتلهف إلى

أن ينام ليعرف طعم هذا "الحلم" المهيَّأ له. وسنرى فى موضع آخر أن الأم تستعمل إيحاء سياق الكلام هذا فى تعليم الطفل. وكل أم حتى الجاهلات تعرف بالفطرة كيف تستعمل هذا.

لنلاحظ كذلك أن الأم تزرع حب الطبيعة فى نفس الصغير فهى تشخص له الرّبوة والنجم والحقل والورد وسواها لكى يبدأ بالارتباط بها فضلاً عن أنها بذلك تحصى له أجزاء بعينها من العالم المنظور الذى يمتد حوله ليعرفها ويتعلم أسماءها . والأغانى التى تنشدها الأمهات للأطفال ـ كما سبق أن قلت ـ يجب أن تكون تربية بوسائل إيحائية جمالية. غير مباشرة. إننا لا نغنى للطفل لكى نؤنسه وإنما نريد أن نربى روحه. ونغذى حسّ الجمال والحبة لديه. ونعلمه الأسماء والأعماق التى للأشياء.

كذلك ينبغى أن نلاحظ أن الأخبار التى نقلتها الأم إلى طفلها (النوم يختبىء. ويهيىء حلما) وما يليها .. إنما هى أسلوب لإثارة اهتمام الصغير . فكأن أمه تقص عليه حكاية. والأطفال يسعدون بالقصص والأم لها من ذلك

مقصد سنقف عنده فيما بعد عندما نتقدم في تحليل إشعاعات القصيدة ورموزها .

ثم نصل إلى الشطر الثالث (والحلم له أجنحة ترقى النجما) وفيه تواصل الأم إثارة اهتمام الصغير فبعد أن لفت خياله حول ذلك (الحلم) الذى أعده له النوم، أضافت أنه ـ أى الحلم ـ يملك أجنحة، فهى تشير ضمنا إلى أحب المخلوقات إلى الطفل : العصافير والطيور، وإلى أين سيطير هذا الحلم المجنح؟ إلى (النجم)اللامع الجميل الذى يهتم الطفل به عادة خاصة الطفل العراقى الذى ينام صيفا على السطح، فهو متصل بالنجوم اتصالا لا يتاح لغيره، مثل ذلك الراعى اليافع فى قصة ألفونس دوديه "النجوم" Les Etoiles وخلال هذا تستثير الأم طفلها استثارة جمالية وتوحى إليه أن الأجنحة والنجوم إنما هى أشياء حلوة تبهج الإنسان وحتى لو كان الطفل لا يتبين جمالية هذه الأشياء بحسّه فإنه يستشف ذلك لأنها وردت فى سياق أشياء لطيفة مثل (ماما الحلوة، والكائن الجميل، النوم، والربوة، والحلم) وبالاقتران يفهم الصغير أن هذه الأشياء جميلة أيضا وهذا مبرر فى علم النفس

التربوى فإن إحداث الاقتران وسيلة ناجحة من وسائل تعليم الصغار. والطفل ينفر من الطرق المباشرة وما من أم عاقلة تلجأ إليها مطلقا.

والواقع أن عبارة (الحلم له أجنحة ترقى النجما) لها، فى الجانب غير الواعى من ذهن الأم، ثلاث وظائف:

١ـ وظيفة جمالية تقرب فيها الأم مشاهد الطبيعة إلى طفلها كما سبق.

٢ـ وظيفة قصصية ، لأن هذه العبارة حلقة من حلقات السلسة تكمل الحكاية البسيطة التى بدأت فى الشطر الأول وهذا يحتفظ بانتباه الطفل.

٣ـ وظيفة تربوية، فإن الأم عندما تقول لطفلها إن الحلم الذى أعدّه له النوم ذلك الكائن الجميل سيطير بأجنحته إلى النجوم ويحدثها عن الطفل إنما تستعمل عنصر الرمز. وترمز الأجنحة إلى (الارتقاء) والصعود ، ويرمز النجم إلى آفاق المثل العليا التى تهفو الأم إلى توجيه الصغير إليها. فالحلم إذن يصعد بالطفل إلى المسالك الروحية العليا: وهنا قد يعترض معترض بأن المستوى الرمزى صعب على مدارك الطفل، وجواب ذلك أنه قد يكون

كذلك ولكن الأم لا تشرح رموزا لصغيرها وإنما تكتفى بزرع بذرة إيحاء فى نفسه، وتكرار هذه البذرة فى المستقبل سيصحى ذهن الصغير تدريجيا. كما يسمع الطفل كلمة (ماما) أول مرة فلا يفهمها، وعندما تتكرر فيما بعد يتفتح ذهنه ويبدأ يتبين المعنى. كما أن من الممكن أن يسعد الطفل بالوجه الظاهر من أغنية أمه دون أن يحصد أى رمز منها، فإن هذا لا يضير الأغنية فى شىء. والطفل مشدود إليها على كل حال. هذا، والرموز موجودة فى كل شعر جيد. وهى جزء من تعدد مستويات المعنى حيث يكون للشطر وجه ظاهر ووراءه أبعاد رمزية والناقد يقوم بوظيفة الكشف ويرفع الحجب عن هذه الرموز والأعماق، وبذلك يقود القارىء.

ونأتى إلى الحلقة الثالثة من السلسلة وهى قول الشاعرة "النجم له شفة ويحب اللثما" وفيه تعود الأم إلى النزول إلى مستوى الطفل وأساليبه فتشخص له النجم وتجعله كائنا له(شفة) وتضيف أنه مولع بالتقبيل موحية إلى الطفل بأنه سيغمره بالقبلات. وإلى جانب تشخيص الأشياء الجامدة ومنحها الحياة على طريقة

الطفل. أرادت الأم أن تربط صغيرها بالعالم الرحب حوله. فهى تخبره أن الوجود دنيا جميلة رحبة، وأنه يستقبل فيه بالقبلات. وبهذا تمنح الطفل سعادة الإحساس بأنه محبوب وكأن الكون كله يريد احتضانه . وهذا الإحساس يجعل الطفل يعطى الحس بالمقابل ويسبغه على الحياة والناس والأشياء . ويخبرنا المربون والنفسيون أن هذا من أهم أسس التربية النفسية. فقد لوحظ أن الطفل الذى لا ينال المحبة والإعزاز تنمو فى نفسه البغضاء، والحقد على البشرية وقد يحوله هذا إلى مجرم خطير.

ولنلاحظ أن الأم، فى كل هذه الأشطر، تضاحك طفلها وتؤنسه وتربيه. ويصبح هذا أوضح لو تصورنا أما تقص على طفلها هذه الحكاية: النوم كائن صغير جميل يحب أن يلعب معك، وقد ذهب واختبأ وراء الرابية وهناك صنع لك حلما حلوا له جناحان . وهل تعلم ماذا سيفعل هذا الحلم؟ إنه سيطير إلى النجمة اللامعة فى السماء. والنجمة يا براق لها شفة وتستطيع أن تقبل بها كل الأطفال الذين تحبهم . وسوف تنزل وتقبلك هكذا" وفجأة (تدغدغ) الأم طفلها وتغمر بالقبل وجهه وعنقه وكتفيه.

ويروح هو يضحك (مكركرا) بسعادة بالغة. وكل هذا له وظائف إلى جانب ملاعبة الطفل ومناغاته وإضحاكه. فالغرض الأساسى فى ذهن الأم أن تستنفد طاقة الصغير على السهر فيهدأ ويرتخى وينام.

عنصر الموسيقى فى المقطع

استعملت الشاعرة فى هذه القصيدة التكرار الذى يحبه الأطفال ويطربون له، لأنه يحدث موسيقى لفظية ظاهرية. وكان أسلوب هذا التكرار أن يبدأ الشطر بعين الكلمة التى جاءت فى آخر الشطر السابق كما يأتى:

براق الحلو اللثغة ينوى النوما
والنوم وراء الربوة هيأ حلما
والحلم له أجنحة ترقى النجما
والنجم له شفة ويحب اللثما
واللثم سيوقظ طفلى

ماما ماما

ولهذا التكرار ثلاثة أغراض كانت وراء وعى الأم دون أن تشخصها أو تقصدها قصداً وسندرجها فيما يأتى:

١ـ إمتاع الطفل بوسيلة لفظية تسره بوقعها

الجميل. فكل تكرار يحدث موسيقى لفظية ورنينا. والنغم الصوتى يسر الصغار لأن تذوقه سهل. والتقاط أمواجه يسير عليهم.

أ- إن هذا التكرار فى القصيدة يربط آخر كل شطر بأول الشطر التالى. وهذا يمتع الطفل إمتاعا شديدا وربما كان ذلك لأنه يشعره بأن كل شىء جميل فى الحياة ينبت جميلا آخر. فإن الشىء الجميل(أ) الذى ناله الطفل قد تفتح كالوردة فى أول الشطر التالى وأعطاه الشىء الجميل(ب) والشىء الجميل(ب) ليس عقيماً . وإنما سيثمر ويعطيه الشىء الجميل(ج) وهكذا. وهذه الفكرة قد عرضت على الطفل فى النشيد عرضا جعلها شبيهة بموسيقى الشعوب البدائية بحيث يتذوقها الصغير كما يتذوقها الرجل البدائى الذى لا يفهم . وإنما يحس الأشياء إحساسا غريزيا.

٣- هناك وظيفة تعليمية لهذا التكرار . لأنه. بترديد الكلمة الواحدة مرتين يسلط الضوء عليها ويساعد الطفل على تذوقها وحفظها. وبهذا يزيد التحسس اللغوى لديه وترتبط الألفاظ بالعالم الملموس حوله

فتكتسب الحياة. فالأغنية على شكل غير مقصود درس لغوى فى مستوى الطفل. وقد لاحظ السيد عبد الجبار أن هناك تتاليا وتعاقبا فى عرض الفكرة ، ولكنه توهم أن تلك الصفة ظاهرة هندسية مفروضة على المقاطع من الخارج. دون أن تنبع من الجو النفسى للقصيدة . وقد سبق أن أشرت إلى أن لفظة(هندسية) غير موفقة هنا. لأن الأشكال الهندسية تجريدية لا تخاطب عواطفنا. وإنما الذى يستمتع بها هذا العقل وذلك حين يلاحظ تناسق أبعادها أو يدرس المعنى الكامن فى اختلاف خطوطها فى اتجاهاتها وأطوالها . وليسمح لى الناقد الفاضل أن أقترح لهذا الشكل فى قصيدتى اسما يبدو لى أكثر دلالة عليه وهو (السلسلة الموسيقية) وسبب اختيارى لهذا الاسم أمران:

ا ــ إن السلسلة تتكون من حلقات متتالية متساوية. مثل الأشطر التى جاءت فى قصيدتى، كل شطر يعطينا حلقة عاطفية تصويرية مساوية فى شكلها وأسلوبها وحجمها للحلقات الأخرى. فى حين أن الشكل الهندسى لا يشترط وجود حلقات . وينبغى أن يكون واضحا لنا أن

تساوى الأشطر في الطول هنا يفرض وجوده على المعنى نفسه، وكأن الأم تشعر طفلها بذلك بوجود نظام وتنسيق في الوجود، إلى جوار الجمال والحب قائلة له ضمنا : "أنه لابد لنا ــ حتى أنت يا صغير ــ أن تخضع للنظام (وبضمنه النوم في المواعيد المضبوطة) وتوحى حلقات السلسلة المتساوية بموسيقى مطّردة تنبع من هذا النظام. وإذا أحس الصغير ــ بضرب من الطفرة الروحية ــ أن النظام مرتبط بالموسيقى والجمال، فإنه سيحبه. وهذا أسلوب آخر تغرى به طفلها بالنوم.

أ ــ إنما سميناه (السلسلة الموسيقية) لأنه يثير نغماً لفظياً وداخلياً في حين أن الشكل الهندسى لا يستثير عند من يراه حساً صوتياً. السلسلة في مأثوراتنا الشعبية (الفولكلور)

قبل أن أدرس المعنى الفكرى وراء هذه السلسلة التي لم يستسغها الناقد في قصيدتى ووصفها بأنها تتالى مقولات منطقية لا أكثر أعود بذاكرتى إلى أيام طفولتى البعيدة في بغداد عندما كانت عمتى تغنى لى أغانى الأطفال المعروفة في مأثوراتنا الشعبية. وكان بينها نشيد

يجرى فى سلسلة كهذه التى استعملتها فى (أغنية لطفلى) وسأنتقى من ذلك النشيد الأبيات الآتية:

صندوقى ما له مفتاح والمفتاح عند الحدّاد
والحداد يريد فلوس والفلوس عند العروس
والعروس بالحمام والحمام يريد قنديل
والقنديل واقع بالبير والبير يريد حبال
والحبال عند الجاموس والجاموس بالبريّه
والبريّه تريد مطر والمطر عند الله

لا إله إلا الله
لا إله إلا الله

وقد كنت فى طفولتى أحب هذه الأنشودة دون أن أعرف سبب ذلك ولكنى كنت ألاحظ . بوضوح . أن كل عنصر فيها يحتاج إلى غيره. فالمطلوب مفتاح الصندوق، والمفاتيح يصنعها الحداد الذى لا يملك نقوداً يصنعها. فإن النقود عند العروس، والعروس فى الحمام.. إلخ وهذه الظاهرة كانت تسرنى بما فيها من ترتيب يسعد الذهن الصغير، وبما فيها من نغم يبهر شاعرة طفلة ناشئة تتلهف إلى

الغناء والموسيقى أشد التلهف. غير أننى ـ كما هو متوقع ـ لم أكن أستطيع النفاذ إلى المعنى الذكى الذى رقرقته فى النشيد أجيال الجماعات العراقية المجهولة التى تناقلته حتى انحدر إلينا .

وأظن آن أحد أسباب حب الأطفال العراقيين لهذه الأنشودة أن الذهن الصغير قادر على ملاحظة السلسة فيه بسبب وضوحها وقوة نغمها وبسبب وجود التكرار بين آخر كل شطر وأول الشطر التالى.

وإذا كانت الأنشودة لم تبح لى فى طفولتى بمعناها الرمزى. فإننى الآن ـ بعد النضج ـ قد أصبحت ألاحظ باستمتاع وتأثر بالغ ما تكشفه هذه الأنشودة الشعبية من معان فهى تشخيص ظاهرتين فى حياة الجيل العراقى الذى وضعه (وقد يكون ذلك فى القرن الثامن عشر أو التاسع عشر فإن الأنشودة تراث شعبى لا علم لنا بتاريخه) وسأدرج هاتين الظاهرتين فيما يأتى:

ا ـ إن هذه الأنشودة تعطينا صورة حزينة لحياة الشعب العراقى الذى كان يعانى عوزاً شديداً وفقراً مدقعاً بحيث يبدو أن من المستحيل تلبية رغبة لأى أحد.

فما يحتاج إليه الفرد مربوط دائما بشيء لا يمكن الحصول عليه . وكل شيء مفقود لأن وجوده يتوقف على وجود شيء آخر لا سبيل إليه. حتى العروس التى تعطى مالا عند الزواج ــ فهى المحظوظة فى مجتمع مفلس ــ حتى هذه العروس لا يمكن الحصول على قرش منها لأنها فى الحمّام يوم زواجها متعطشة للاستحمام الذى لا يتحقق فى ظلام دامس لأن قنديل الحمام قد سقط فى البئر. إن هناك فى هذا النشيد الشعبى قوة شريرة تناوىء العراقى اليائس وتطارده وسرعان ما يبدو للمتأمل أن من المستحيل تحقيق أى شيء.

أ ــ الظاهرة الثانية التى تعكسها هذه الأنشودة هى ظاهرة الإيمان الدينى العميق الذى يتصف به العراقى، لأن سلسلة الاحتياجات تنتهى عند الله الذى هو منبع العطاء الكامل وسند المحتاجين ومنجد المستضعفين وعندما يغنى الطفل نشيده هذا فهو مازال حتى اليوم ينشد كل شطر فيه مرة واحدة ماعدا(لا إله إلا الله) فهو يعيدها ثلاث مرات. ولنلاحظ أن النشيد المذكور يوحى إلى الذهن الناقد أن وجود الله يكسب الجماعات العراقية

المعذبة راحتين اثنتين هما :

اــ أن الله ينهى سلسلة الاحتياجات المتعاقبة . حقا أن القنديل قد وقع فى البئر، وأننا إذا أردنا التقاطه من الأعماق احتجنا إلى حبال. وحقا أنه لا حبال لدينا لأننا ربطنا بها الجواميس التى ذهبت إلى البرية وستتأخر هناك بحثا عن عشب غير موجود لأن المطر محتبس . كل هذا واقع ولكن ـ فجأة يتذكر المحزون أن المطر عندالله، والله هو منبع الرحمة الأكبر . وهذه الفكرة تبعث دفء الطمأنينة فى قلبه لأنها تعده بسد الحاجة. إذن فالسلسلة الشريرة التى لاحت للعراقى المحروم غير قابلة للانتهاء قد استقرت على شاطىء الله العلى القدير ، محطم السلاسل ووادع المؤمن بالصحو . وفى هذه الفكرة الراحة الكبرى من البلاء المميت. وسرعان ما ينزل المطر غزيرا ، إذن فسينبت العشب، ويشبع الجاموس ويرجع فنمتلك الحبال ونستخرج من البئر القنديل ليضىء حمَّامَ العروس وهكذا تتجه السلسلة نحو الحلول بعد أن كانت سائرة إلى التأزم.

ب ــ هناك راحة ثانية يسبغها وجود الله، هى هذه

المرة راحة فكرة يشعر بها العلماء والمثقفون أكثر مما تحسها الجماهير المحرومة من التعليم. فإن السلسلة التى وردت فى الأنشودة تعرض لنا وضعاً فكرياً كانت كل الأشياء فيه ناقصة لا يكتمل وجودها إلا بأشياء أخرى هى نفسها ناقصة تحتاج إلى سواها. ولو استمرت هذه النواقص . لو تمادى هذا الارتكاز على الهواء، ومن ثم السقوط الموجع. لكان فى ذلك تعب فكرى شديد للعقل الإنسانى المفطور على التماس نهاية لكل سلسلة .

وكلنا نعلم أن فكرة اللانهاية تبقى مسألة يستحيل على العقل الإنسانى المحدود أن يرتاح إليها؛ لأن العقل البشرى لا يستطيع أن يتصور شيئاً ليست له نهاية سواء أكان ذلك فى الزمان أو المكان. ولذلك كان وجود الله أعظم نعمة على الإنسان المتأمل فى أقطار السموات وآماد الأزمنة . ولقد كان يمكن أن تكون السلسلة المتعبة فى الأنشودة بلا انتهاء وبذلك يفقد العقل العراقى ارتكازه وسعادته لولا وقوف هذه الاستمرارية عند الله وفى ذلك راحة العقل الكاملة ولذلك تكون عبارة (لا إله إلا الله) هتافة صادرة من أعماق القلب كما يهتف الغريق

المشرف على الموت عندما يبرز له زورق ينقذه فجأة. وتنتهى الأنشودة ببلوغ الشاطىء ويكف الذهن عن الشرود فى فراغ حزين.

هذا ما أتمنى أن يلاحظه الناقد الفاضل ، فهل تراه يجد فى هذه السلسة الشعبية تكلفاً أو هندسية أومنطقاً ؟ والواقع أنه لو كان فيها ذلك لما سعدت بها أجيال من ملايين الأطفال فى العراق فلا شىء أبغض من المنطق والهندسة إلى الأذهان الصبيانية البريئة. ثم إن أولئك الأجداد الأميين الطيبين من طبقات الشعب الفقيرة كانوا ينفرون من التجريد والقضايا العلمية . لأنهم عاطفيون انفعاليون ولذلك عبروا بحلقات السلسة عن أحزان واقعهم البائس دون أن يلاحظوا فكرة التسلسل ملاحظة واعية.

وبعد. فأنا أتساءل ـ من زاوية نظر نقدية ـ هل كانت هذه الأنشودة الشعبية وراء وعى الشاعرة وهى تغنى لطفلها عام ١٩٦٤ ؟ هل بزغت .من مخزن ذاكرتها . من وراء اللاوعى ووجهتها على صورة ما. إلى اختيار أسلوب السلسلة لقصيدة تغنيها لطفلها . إن هذا فى نظر

النقاد النفسيين جائز تماما. وقد شخصوه لدى كبار الشعراء والروائيين مثل الروائى الإيرلندى (جيمس جويس) الذى برزت فى كتاباته أناشيد الطفولة وذكرياتها وروائحها وألوانها بروزاً واضحاً. كان جويس يفرض على أحداث قصصه أحياناً شكلاً قد يكون موازياً لخطوط قصة وقعت له فى طفولته. أو يعطينا فى رواياته رموزاً شديدة الخفاء وأحداثاً يتناسق كل منها مع مرحلة من مراحل الصبا. وكل هذا من عمل ما يسمى باللاوعى. لأن الطفولة نفسها وجود زمانى لا يعى ذاته ويعيش الأشياء مرة واحدة. فى حين أن الكبير الناضج قد يعيش الحدث الواحد عشر مرات باستحضاره فى الذاكرة أو التغنى به أو كتابته على الورق.

وقد يعجب القارىء من أن أما متعلمة مثلى تستعمل فى الغناء لطفلها وفى تنويمه عين الأساليب النفسية التى استعملتها الأمهات الجاهلات فى السنين الغابرة. وجواب هذا : أن رعاية الطفولة والغناء لها وحس الأموة أشياء مشتركة بين المثقفة والجاهلة. إن ملاعبة الأم لصغيرها ليست مسألة منطقية تتميز بها المثقفة وإنما

هى اندفاعة عاطفية غريزية فالأم هى الأم والطفل هو الطفل فى كل زمان ومكان.

معان ودلالات فى سلسلتى

بعد أن استخرجنا ما وراء السلسلة الشعبية (الفولكلورية) من معان غافية، نعود للنظر فى سلسلتى أنا التى غنيت بها لطفلى متسائلين، إلام انتهت هذه السلسلة؟ أما الجماعات الشعبية فى مأثوراتها فقد انتهت سلسلتها (إلى الله) وأما الشاعرة فقد انتهت الحلقات المتتالية لديها فى المقاطع الثلاثة إلى إفاقة طفلها من النوم. قالت فى آخر المقطع الأول:

والنجم له شفة ويحب اللثما

واللثم سيوقظ طفلى

ماما ماما

ومثل هذه النهاية نجدها فى ختام المقطع الثانى أيضا وفيه سلسلة مماثلة تدخل (بابا الحبيب) فى الأغنية وتنتهى إلى ما يأتى:

وأريج الورد لعوب يهوى الوثبا

والوثب سيوقظ طفلى

إن وراء هذه الظاهرة . ظاهرة اليقظة والصحو فى ختام كل سلسلة رموزاً ومعانى ودلالات تختبىء وراء المعنى الظاهر أبسطها فيما يأتى:

١ ـ أن انتهاء كل سلسلة بالصحو من النوم يوافق رغبة الطفل . فالأم تعلم أنه يتهرب من النوم ويريد أن يسهر. وعندما تحاول إغراءه به . تضمن ذلك وعداً ساراً بأنه سيصحو وشيكاً وبهذا تقنعه أن يستسلم للنعاس ويغفو.

٢ ـ إن المستوى الأعمق من المعنى هنا هو الإيحاء للطفل بأن النوم ظاهرة عابرة فى حياة الإنسان. وإن لم يكن منها بد. والحالة الأساسية الأجمل هى الصحو. ولذلك تحرص الأم على أن تحبب إلى صغيرها كلا من اليقظة والمنام. ترسم له الرقاد على صورة طفل جميل يختبىء وراء الرابية ويصنع أحلاما. وتصور له الاستفاقة على أنها مغادرة لأروقة النوم على وقع قبلات منصبة من شفة النجمة الصديقة ذات الضياء فهو يلعب مع ملائكة النومُ عندما ينام. ويسعد بقبلات النجمة حين

يصحو.

٣ـ إن البناء الرمزى وراء هذا المقطع وسواه يتضمن اعتبار اليقظة رمزاً للحياة. والرقاد رمزاً للموت. وعندما يتم الصحو(الحياة) بواسطة التقبيل(الحب) يكون المعنى أن الحياة الراكدة يصحيها الحب. وبذلك توحى الأم إلى طفلها ـ وسيفهم كلما كبر ـ أن الحياة والحب مترابطان وأنه مادام حياً فسيتلقى القبلات لا من شفتى النجمة فحسب وإنما من (ماما الحبيبة) أيضا ومن الحياة كلها.

وعندما تحبب الأم النوم إلى طفلها ـ مع أنه موت مؤقت ـ فهى تشعره بأن الموت جزء من الحياة وتقتلع من نفسه منذ الصغر مسألة الخوف من الموت لأن الموت كالنوم يختبىء وراء الربوة ويهيىء للصغير أحلاما ثم إن رقدة الموت كرقدة النوم وراءها صحوة باذخة قد تكون على القبلات والسعادة والضياء.

وأعيد القول هنا بأنه ليس من الضرورى أن يفهم الطفل بوعيه كل هذه المعانى. إنما ستستقر فى أعماقه بذورا تنمو مع الزمن حتى إذا كبر وصار شابا كان يحمل فى قلبه الاطمئنان إلى الموت فهو ليس أكثر من نوم فيه

أحلام كما يقول شكسبير على لسان بطله (هاملت)

To die, to sleep

To sleep perchance to dream

وأترجمها نصاً " أن تموت يعنى أن تنام . وأن تنام قد يعنى أن تحلم"

٤ــ المعنى الأخير الكامن فى سلسلتى الموسيقية هو أن الوجود ليس خليطاً من العناصر غير المترابطة(النوم، الربوة، الحلم ، الأجنحة، النجم) وأن هذه العناصر لايذهب كل منها فى اتجاه، على شكل فوضوى مفكّك، وإنما هناك ترابط خفى، هناك تسلسل وتلاحم، وينبع هذا الترابط من أن النوم ينتج الأحلام، والأحلام تصعد إلى النجوم، والنجوم تعطى القبلات وتصحى النائم وتسلمه إلى الحياة. فكل هذه العناصر تتعاون لتصنع الحياة وهكذا يتوحد كل ما هو مشتت ومبعثر وينجو الإنسان من الإحساس بأنه يعيش فى عالم مجزأ إلى عناصر معزولة تعاديه وتكيد له.

وبعد هذا التحليل سننتهى إلى أن سلسلة الشاعرة المتعلمة وسلسلة رجل الشعب الأمى كانتا كلتاهما

تحملان مستويات مختلفة من الرموز والمعانى فهناك دائماً معنى بسيط فيه إمتاع للطفل وتنمية لحسه الموسيقى وإيحاء بحب الحياة. وهناك إلى جانب ذلك معان باطنية تشخص حقائق الحياة الكبرى. السلسة الشعبية علمت الطفل أن الله تعالى أكبر للخير والعطاء والجمال والرحمة فى حياة الإنسان . وسلسلة الشاعرة علمت براقاً أن الحياة جميلة بما فيها من ربى ونجوم وطيور وأحلام وأن كل هذه العناصر تسبغ على الإنسان الحب وتسعده. وأن النوم محطة ينزل بها الإنسان نزولا مؤقتاً استعداداً للصحو . وأن الحياة والحب وجهان لشيء واحد.

الباب الثالث

في العروض العربي

الفصل الأول

الخليل والدوائر الشعرية

مازال علم العروض يعد، بين الشعراء والأدباء ، موضوعاً غامضاً صعباً لا يجرؤ أحد أن يقترب منه ويخوض بحوره، إن الضباب يحف به فى أذهانهم ويندر بينهم من يقتحم معتركه محاولاً أن يفهمه وينتفع به فى شعره ونقده. ذلك مع أن حركة الشعر الحر قد جاءت معها بأكبر مقدار من الأخطاء العروضية عند أغلب الشعراء، وبذلك أصبح لابد للشاعر والناقد أن يعرف أصول العروض ليستطيع تحاشى الأخطاء ويعرف كيف ينبه إليها . لأن العروض يعطى الناقد القدرة على صياغة التنبيهات فى صورة علمية موضوعية ويمنح الشاعر القدرة على تحاشى الأخطاء العروضية والسؤال الذى نحب أن نلقيه هو هذا : لماذا يستصعب الشاعر والناقد موضوع العروض وهل يرجع السر فى ذلك إلى

كون المرء عدو ما جهل. أم أن السبب يكمن في صعوبة علم العروض نفسه وعدم مطاوعته للذهن المتفهم؟ الحقيقة أن السؤالين كليهما يتطلب الجواب بالإيجاب. فإن معظم أدبائنا ينفرون من العروض لأنهم يجهلونه أولا ولأنه صعب ثانيا.

والذي يهمنا في هذا الفصل الجواب الثاني، أي ـ صعوبة علم العروض ـ فما هي الصعوبة؟ وعلى أي وجه تتجلى؟ إن أصعب ما في علم العروض هو التغييرات التي تطرأ على التفعيلات والبحور فتبدلها من حال إلى حال مثل (القطف والترفيل والقبض والكسف والتذييل ..). ولو راجعنا هذه التغييرات لوجدنا كثيراً منها ليس موجوداً في أصل الشعر العربي وإنما أوجده العلامة الموهوب (الخليل بن أحمد الفراهيدي). ذلك أنه حين نظر في علم العروض ووضع أصوله، أراد أن يصوغ نظرية جديدة يصنف فيها بحور الشعر في مجموعات متباينة. كل مجموعة لها خواص ويمكن اشتقاقها من بحر أساس في المجموعة. وقد سمى هذه المجموعات بالدوائر وجعلها خمس دوائر في العروض العربي هي كما

يأتى:

١ـ دائرة المختلف وهى تشمل خمسة أبحر. اثنان منها مهملان أى غير مستعملين فى الشعر العربى. أما الثلاثة الباقية المستعملة فهى الطويل والمديد والبسيط.

٢ـ دائرة المؤتلف وفيها بحران مستعملان هما الوافر والكامل وبحر ثالث مهمل لم يستعمله القدماء واستعمل فى العصر الحديث(١).

٣ـ دائرة المجتلب وفيها أبحر ثلاثة كلها مستعمل وهى الهزج والرجز والرمل.

٤ـ دائرة المشتبه وفيها تسعة بحور. المستعمل منها ستة هى (السريع والمنسرح والخفيف والمضارع والمقتضب والمجتث). وبقية البحور الثلاثة مهملة لم يستعملها أحد.

٥ـ دائرة المتفق ويزعم العروضيون أن الخليل وضعها لبحر واحد مستعمل هو المتقارب فاشتق منها الأخفش -تلميذه- البحر المتدارك وأصبحت تضم بحرين اثنين مستعملين. وقد أثبت الأستاذ (عبد المجيد الراضى) فى كتابه (شرح تحفة الخليل)(٢) أنه لا يمكن إلا أن يكون

الخليل هو الذى وضع البحر المتدارك؛ لأن له هو نفسه قصيدتين من هذا البحر، ولأن طبيعة الدوائر تجعل من المحال أن يغفل الخليل فك البحر المتدارك من المتقارب.

ولو نظرنا فى هذه الدوائر لوجدناها خلواً من الفائدة وفيها تعسّف واضح. فإن الخليل حين وضع دوائره وجدها لا تتفق مع بحور الشعر المتداولة عند العرب. مثال ذلك أن البحر الوافر ووزنه المستعمل الدارج كما يأتى:

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

وهذا البحر لا يتفق مع دائرة المؤتلف لأن البحر الكامل لا يمكن أن يشتق منه فماذا فعل الخليل ليحل هذه المشكلة؟ لقد هداه تفكيره إلى أن يجعل الوافر ذا أصل غير متداول لم يستعمله أحد من العرب إطلاقا ومن هذا الأصل الخيالى يمكن اشتقاق البحر الكامل. وتفعيلات هذا الوافر المفتعل تجرى كما يأتى:

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

وهذا الوزن لم يسمع به فى الشعر العربى مطلقاً ولم ينظم منه شاعر بيتاً واحداً. وقد أدرك الخليل ذلك فزعم أنه الأصل غير المستعمل للوافر.

وبعــد أن ثبّت الخليل هــذا الوزن العــجــيب فـى الدائرة. نظر فى الوافــر المتــداول وفيــه العــروض والضــرب(فعــولن) بدلا من مفاعلتن المثبــتة فى الدائرة ولكـى يبرر هذا . ابتدع تغييرا سماه (القطف) وعرفه بأنه حذف السبب الخفيف من آخر مــفاعلتن وتسكين ما قبله فــتصبح التفعيلة (مفاعل) وتنقل إلى مساويتـها (فعولن) وبهذا أقام الخليل جســرا بين (مفــاعلتن) الموهومــة(فعولن) الـواقعيــة . وهكـذا اضطر الخليل اضطرارا إلى خلق التغيــير المسمّى بالقطف وزرعه فى ذاكرة الدارس . ولولا افتراضه لأصل الوافر غير المســتــعــمل لمــا احــتــجنا إلــى حــفظ هــذا الاصطلاح "القطف" ولقلــنا إن وزن الوافــر هــو "مــفــاعلتن مــفــاعلتن فعولن" وسميناه الوزن "السالم" الخالى من التغيير.

ولنضــرب مثــلا ثانيا ممــا أحدث الخليل لطلاب العــروض من المتاعب لقد قال الخليل إن (السريع) وزنه:

مســتفــعلن مستفــعلن فاعلن مــستــفعلن مــستفــعلن فاعلن

وهذا هو الوزن المســتعمل عند العرب جمــيعــاً وما من وزن آخــر غيــره عــرفه شــعــراؤنا منذ الجاهلية إلى اليــوم.

ولكن هل تركه الخليل على هذا؟ لا ، وإنما أراد له أن يدخل فى دائرة "المشتبه" ليكون أصلا تشتق منه بقية بحور الدائرة. وحين استحضر فى ذهنه تفصيلات هذه الدائرة وجدها لا يمكن أن تشتق من "مستفعلن مستفعلن فاعلن" فلم يجد مفرا من أن يبتدع للسريع أصلا لا وجود له هو "مستفعلن مستفعلن مفعولات" بضم التاء الأخيرة وهو وزن ثقيل لا موسيقى له ولا انسجام فيه بل هو غير موزون تقريباً. ومن هذا البحر الخيالى استطاع الخليل أن يشتق المنسرح والخفيف وغيرهما من بحور الدائرة. وكانت نتيجة هذا الافتعال وبالا على علم العروض كله. فإن الخليل المتوقد الذكاء حين أراد أن يصل الحبل بين هذا السريع الخرافى و "السريع" الاعتيادى المتداول بين الشعراء اضطر إلى ابتداع تغييرين أحدهما " الكسْف" والآخر "الطيّ" . أما الكسف فهو حذف الحرف السابع من التفعيلة (مفعولاتُ) وأما الطى فهو حذف الرابع الساكن من "مفعولا" المتبقية وبذلك تتحول إلى "مفعلا" وتنقل إلى مساويتها فى الحركات والسكنات "فاعلن" وبهذا علّل الخليل لتحول

"مفعولات" فى الأصل الموهوم إلى "فاعلن" فى الوزن المستعمل.

وقد جرى الخليل على مثل هذا التعسف فى غير قليل من دوائره فالبسيط مثلا أصله فى الدائرة:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

ولكى يربط الخليل بن هذا الوزن المختلق والوزن المتداول قال : "إن الواجب (خبن) عروضه وضربه دائما لتتحول إلى "فعلن" الدارجة". كذلك نجد أن البحر المديد أصل وزنه فى الدائرة الخليلية:

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

وهو لا يطابق الوزن المستعمل "فاعلاتن فاعلن فاعلاتن" ولذلك اضطر الخليل ، من أجل سلامة دائرته المحبوبة، أن يجعله مجزوءا دائما بحذف التفعيلة الأخيرة من كل من شطريه.

وإن القارىء ليتساءل : لم هذا كله؟ ولماذا أتعب الخليل دارسى العروض بأن يحفظوا القطف والكسف والطىّ

والخبن والجـزء(٣) بفتـح الجيم؟ أكل ذلك في سـبـيل بناء نظرية خيالـية ترتبط وفقها البـحور في دوائر؟ والواقع أن هذه الدوائر غير موجودة إلا في ذهن الخليل بن أحمد. وهو رجل مُـبْدِع مـوهوب ونحن أول من يـعتـرف بعـبقـريتـه ، ولكن هذا لا يمنعنا من أن نكون موضوعـيين فنعترف بأن خياله قد حمله بعيداً في مسألة الدوائر.

يضاف إلى ذلك أن دوائر الخليل قد أفسحت مجالاً لقيام أوزان ذكرها الخليل وسماها "المهملة" أي التي لم يستعملها الشعراء. والواقع أن الشعراء العرب الذين سبقوا الخليل لم يسمعوا مطلقاً بهذه البحور التي اقتضاها وجود الدوائر. وطالما سألت نفسي عن جدوى هذه البحور المتكلفة المفروضة فرضاً ولماذا نثقل على طلابنا في الجامعات بها إذا كان العرب لم يستعملوها ؟ مثال ذلك ما نجد من بحور مهملة في دائرة "المشتبه" وهذا أحدها ويسمى "المتئد":

فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن

مستفعلن وهذا بحر آخر يسمونه "المنسرد"

مفاعلين مفاعلين فاعلاتن مفاعيلن مفاعيلن فاعلاتن

وأين الموسيقى في هذين الوزنين؟ وأين من استعملها من الشعراء منذ وجد الشعر العربي؟ اللهم إلا إذا استثنينا النظامين الذين درسوا علم الخليل فلما وجدوه يذكر أوزانا مهملة نظموا لكل منها مثلا.

والواقع أن هذه الدوائر لا تنفع دارسي العروض ولا تخدمهم على أي وجه. وقد كان يمكن للعروض العربي أن يضبط من دونها. ومن الأدلة التي تثبت هذا ما وقع لي أنا بين آلاف الطلبة الذين درسوا العروض. فعندما كان عمري اثنتي عشرة سنة قرأت كتاب "ميزان الذهب في صناعة شعر العرب" للأستاذ أحمد الهاشمي ـ يرحمه الله ـ وهذا الكتاب يلخص العروض العربي للطالب الحديث ولكنه لا يشير بحرف إلى وجود دوائر في العروض. لقد درس أحمد الهاشمي عروضنا وكأن الدوائر غير موجودة إطلاقا. وكانت النتيجة أنني نشأت ومارست الشعر وأنا لم أسمع بوجود الدوائر. فهل أضرني ذلك في شيء؟ اللهم لا. فقد مضيت في حياتي الشعرية حتى عام ١٩٥٧ ـ وهو تاريخ صدور مجموعتي الشعرية الثالثة "قرارة الموجة" ـ دون أن أسمع بوجود الدوائر.

وعندما سمعت بها سنة ١٩٥٧ فوجئت مفاجأة شديدة فبادرت إلى دراستها فى مظانها على الفور . ومعنى ذلك أننى نظمت مئات القصائد المنوعة الأوزان والأشكال دون أن أحتاج إلى معرفة الدوائر فما نفعها إذن؟

والحق أن هذه الدوائر قد عقّدت العروض العربى تعقيدا لا مبرر له وفعلت ذلك بأسلوبين اثنين:

١ـ لأنها أضافت إليه صعوبة الربط بين البحور المنوعة برابط داخلى مع أن البحور فى الأصل غير مترابطة.

٢ـ لأنها اضطرتنا إلى اختراع التغييرات نعلّل بها للاختلاف بين صورة البحور المتداولة وصورتها فى أصل الدائرة.

والسؤال الآن هو : هل نستطيع نحن العروضيين فى القرن العشرين أن نضع خطة جديدة للعروض العربى نحذف منها مسألة الدوائر حذفاً كاملاً؟ هذه مسألة فيها نظر. وقد يذكرنا القارىء ، فى هذا الصدد، بمحاولة (أحمد الهاشمى) التى نجح فيها، فأغفل الدوائر وأعرض عن وجودها . وفى هذه الحالة نحتاج إلى أن نعود إلى

كتاب "ميزان الذهب" وندرسه. وإذ ذاك اضطر إلى استبقاء تغييراته كما هى، فلم يجرؤ على أن يقول لنا: "إن وزن الوافر "مفاعلتن مفاعلتن فعولن" وإنما أخبرنا أن أصل الوزن "مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن" دون أن يعلل عدم وجود هذا الأصل أو يذكر أين نجده فى ممارستنا الواقعية لنظم الشعر. إذن فإن أحمد الهاشمى لم يتحرر كلياً من الظل الذى يلقيه الخليل وإن كان حاول أن يتخلص منه بعدم التعرض لقضية الدوائر فى كتابه.

ولكن ما أطلبه أنا هنا شىء أبعد من هذا فأنا أدعو إلى أن نعلّم الطالب مباشرة أن وزن (الوافر) هو "مفاعلتن مفاعلتن فعولن" مكررة مرتين من دون أن يكون له أصل آخر غير مستعمل. ومعنى ذلك أننا حين سنصل إلى التفاصيل سنتقيد بهذا الواقع. يقول العروضيون مثلا : إن العروض الأولى المطلوبة المكسوفة فى البحر السريع لها ضرب ثان مطوى موقوف. ولابد لنا أن نلاحظ هنا أن التغييرات الثلاثة (الكسْف والطىّ والوقف) كلها قائمة على أساس أن أصل البحر فى الدائرة هو "مستفعلن مستفعلن مفعولات" مكررة مرتين

كل واحدة فى شطر. فإذا تحررنا من هذه الخرافة وقلنا للطالب : "إن وزن السريع هو "مستفعلن مستفعلن فاعلن" مرتين لم نعد نحتاج إلى حفظ هذه الاصطلاحات وإنما سنقول للطالب إن فاعلن تحولت فى الضرب إلى فاعلان بدخول التذييل عليها وبهذا نتحرر من الاصطلاحات الثلاثة المعقدة. وعلى مثل هذا الأساس سنمضى فى سائر أبحاث العروض العربى الذى سيصبح أبسط وأسهل ، وتخف فيه متاعب الدارسين. ذلك أن حفظ هذه الاصطلاحات من أصعب الأمور لدى الطلاب وهم يشكون دائما من هذه التغييرات وأسمائها ومن الدوائر الشعرية وصعوبة رسمها وتوزيع البحور عليها.

وفى ختام هذا الموجز أقول : "إن علينا اليوم أن نستعمل البحور على أساس الوزن العربى الموجود القائم الذى استعمله شعراؤنا فى كل عصورهم دون أن نفترض لكل بحر مألوف أصلا غير مألوف فذلك ما لا نفع له وإنما هو شىء يقرب من التعجيز للشعراء والنقاد وطلاب العروض.

الفصل الثانى
الجانب العروضى من مسرحية شوقى (مصرع كليوباترا)

المسرح الشعرى شكل جديد من أشكال الأدب فى اللغة العربية . نقول هذا وإن كانت قد ظهرت فى العالم العربى مسرحيات شعرية غير قليلة، منذ بداية القرن العشرين. ذلك أن هذه المسرحيات مازالت تفتقد عناية النقاد. وليس معنى حكمنا هذا أن المسرح الشعرى جوبه بالصمت الكامل، فإن هناك كتاباً تناولوه. على أن هذا التناول لم يقف عند الجانب العروضى من المسرحية الشعرية إلا نادراً وإنما اهتم الناقد فى العادة بتحليل الشخصيات والتعليق على الحوار ودراسة الفكرة والموضوع ، ونحو ذلك مما لا يغنينا عن الالتفات إلى الجانب العروضى.

وقد أدى هذا الموقف لدى الناقد إلى أن يستهين طائفة

من الشعراء المسرحيين بالجانب العروضى من مسرحياتهم فيرتكبوا الأخطاء الشعرية والأغاليط العروضية دونما حرج.

ومع أن شوقيا قد نظم مسرحيته "مصرع كليوباترا" وفى ذهنه تسيطر مسرحية شكسبير الشهيرة Antony and Cleoptra إلا أنه خالف شكسبير في قضية الوزن. أما شكسبير فهو فى مسرحياته يلتزم وزناً واحداً فى العادة ولا يخرج عنه إلا إذا عرض داخل المسرحية نشيد أو أغنية فإنه يخرج إذ ذاك إلى وزن غنائى قصير. وسرعان ما يعود إلى الوزن الأساسى للمسرحية. (اللهم إلا كونه يخرج أحياناً إلى النثر الخالص وليس لهذا علاقة بموضوعنا) وهذا ما لم يفعله شوقى وإنما أقام مسرحيته على أوزان كثيرة ينتقل من واحد إلى واحد فى حرية كاملة. وهذا مقبول. لأن الوزن الذى اختاره شكسبير يبدو لنا فى العربية وزناً موسيقياً سهلاً فيه عمومية تجعله يصلح للمحاورات البسيطة التى لا تصنع فيها . فضلا عن قدرة الشاعر الإنكليزى على تنويع النبرة إلى أقصى حد وذلك بالشد على المقطع مرة والإرخاء مرة حسب ما يمليه الحس

الشعرى والموقف على ذهن الشاعر. أما الوزن العربى الواحد فإن موسيقيته العالية تجعله رتيباً فى مسرحية يستغرق تمثيلها ثلاث ساعات فى الأقل، فلو التزم شوقى وزناً واحداً هو البسيط أو الطويل أو الخفيف لشعر المشاهد والقارىء بالملل، لأن قوة النغم فى هذه الأوزان تسيطر على المعانى وتحبسها فى قمقم، وتعطيها روحا معينة، فإذا استمر المشهد كله على هذا شعرنا بأن الأحداث محبوسة فى نطاق معين هى الأخرى. ولذلك نؤيد شوقياً فى استعماله لأكثر من وزن واحد عبر المسرحية.

ولندرس تأثير الوزن الواحد فى المسرح العربى بالرجوع إلى مسرحية شعرية نظمها الشاعر (عمر أبو ريشة) فى فصل واحد وسماها "عذاب" واستعمل فيها وزناً واحداً هو (المتقارب)، فجاءت وقائعها خلواً من الحياة وإنما تسمها الرتابة، وقد أوحى استمرار الوزن الواحد بالتكلف فى حديث الأشخاص، لأن تغير الوزن يشعر بتغير الحالات النفسية التى تعترى الأفراد، وينم عن تغير نبرة الكلام، ولقد زادت الحاجة عبر هذه المسرحية القصيرة إلى تغير

الوزن خاصة عندما رأينا (جميلاً) الزوج يكتشف خيانة زوجته ويصاب بصدمة عاطفية عنيفة تمزقه تمزيقاً، ومع ذلك، يقف شامخا صلبا يسخر منها ويسمعها كلاما ظاهره اللين والحب وباطنه العتاب القارص والنقمة الطاغية. فعند هذا نشعر بحاجة مضنية إلى أن يتغير الوزن من المتقارب إلى سواه كالوافر الذى يصلح للسخرية. ومازال صدى سخرية(حابى) من (زينون) فى مسرحية شوقى يرن فى أسماعنا:

وتعطى حين تلقاها ابتساما
وأنطونيوس يعطى ما يشاء
صباحهما مغازلة وصيد
وللأقداح والقبل المساء
أترضى أن يكون سرير مصر
قوائمه الدعارة والبغاء
أتهدم أمة لتشيد فردا
على أنقاضها بئس البناء

إن فى البحر الوافر فى هذه الأبيات نبرة غضب واضحة تساعد عليها السرعة الطبيعية فى الوزن، والعبارات

القصيرة القوية الفواصل. فماذا نجد من هذا فى كلام جميل الزوج المجروح فى مسرحية عمر أبى ريشة؟ إننا نسمعه يقول:

أفاعى الحياة ألا مزقى صدور الحنان ولا تندمى
وصبى لعابك فى طعنة تَئنُّ اشتياقا إلى بلسم
ففى كل ناب تفيض الرقى وتذهب بالألم المفعم

ثم يقول ساخرا من زوجته سعاد:

أتبكين يا لهفتى للعيون يكسر أجفانهن البكاء
دعينى أشرب هذى الدموع تموج عليها طيوف الوفاء

وهو هنا يسخر ولا يجد. فلا نشعر بسخريته مطلقاً. لأن وزن المتقارب فيه جلال وأحلام ومحبة بطبعه فهو يصلح للمعانى الرقيقة المرهفة ولا يناسب هذا الموقف الرهيب حيث الزوج المطعون يكاد يقتل زوجته الغادرة غضباً وشراسة كما صوره الشاعر. ولو كان (عمر) غير الوزن لأحسن إلى المسرحية ورفعها من البرودة التى تتصف بها.

وأما شوقى فإن له فى مسرحيته (مصرع كليوباترا) موقفين من مواقف تغيير الوزن أولهما موقف كان هذا

التغيير ناجحا فيه. فأحسن إلى سياق المسرحية وعبر تعبيرا قويا عن الأحداث التى وقعت أمامنا على المسرح، وثانيهما موقف أساء فيه الوزن المتغير إلى تعبيرية الشعر عبر الأحداث. وسنتحدث قليلا عن كلا الموقفين مستشهدين بمثال.

نجد مثالاً للموقف الأول فى أول الفصل الرابع من (مصرع كليوباترا) وتظهر فيه كليوباترا الملكة محوطة بالهموم والأحزان والمشكلات . فإن أنطونيو حبيبها وحاميها قد انتحر ومات. وجيش قيصر أوكتافيوس يحاصر الإسكندرية ، والملكة مهددة بأن تحمل سبية إلى روما لتعرض على الجماهير سائرة على قدميها مقيدة وراء مركبه الفاتح المنتصر . وفى هذه الحالة من العذاب تصاب كليوباترا باضطراب شديد فتنتقل من فكرة إلى فكرة ، وكأن لا رابط بين هذه الفكر اللهم إلا أنها كلها أحزان تستشعرها الملكة المنكوبة الحيرة. وكلما خرجت من فكرة إلى فكرة أخرى غير الشاعر الوزن الذى تستعمله. وأول هذه الفكر تتعلق بموت مارك أنطونيو عشيقها وهى تستعمل لها مجزوء الخفيف "فاعلاتن مفاعلن" فتقول:

نام مركو ولم أنـــــم   وتفـــــــردت بالألم

ليت جرحى كجرحه   لقى الموت فالتأم

وبعد تسعة أبيات تغير كليوباترا الفكرة فتكف عن التفكير في أنطونيو وموته وبطولته وتنتقل إلى الإحساس بحراجة موقفها في وقت يحاصر فيه جيش أوكتافيوس مدينتها الإسكندرية. وعند ذلك تستعمل وزناً جديدا هو البسيط وتنتقل من قافية الميم إلى قافية السين فتقول مخاطبة وصيفتها:

باشرميون بلغنا موقفا حرجا

لا الرأى ينفعنا فيه ولا البأس

لم يبق ثقب رجاء كنت ألحه

إلا تعرض حتى سدّه الياس

ولابد للممثلة التي تمثل دور الملكة هنا من أن تدرك معنى تغير الوزن. فإنه يشير إلى اضطراب كليوباترا وتنقلها من فكرة إلى فكرة بعيدة عنها. ومن ثم فإن على الممثلة أن تتصور بوضوح أن كليوباترا تسكت فترة بين الفكرة الواحدة وأختها ، وتصمت كما يصمت الحائر الممزق النفس. وفجأة بعد السكوت تدخل في فكرة جديدة تنم

على اضطرابها الشديد وحدة قلقها ولذلك غيّر الشاعر الوزن والقافية. ثم ماذا ؟ يقول شوقى فى توجيهاته المسرحية: (تلقى كليوباترا نظرة على الإسكندرية من الشرفة) وعلينا هنا أن نتصور فترة جديدة من الصمت المتأمل تندفع بعدها الملكة المحزونة قائلة من البحر الكامل على روى العين:

نجمى يحدثنى بوشك أفوله
إسكندرية هل أقول وداعا؟
وشيت بَرك جدولا وخميلة
وكسوت بحرك عدة وشراعا
وأنا اللباة وقد ملأتك غابة
وأنا المهاة وقد ملأتك قاعا

وهكذا نجد الملكة تتنقل فى حديثها من مخاطب إلى مخاطب فهى فى فكرتها الأولى قد خاطبت أنطونيو من مجزوء الخفيف:

أنطوان انفض الكرى ساعة وانقل القدم
قم كأمس اغنم الهوى واشرب الراح بالنغم

وفى فكرتها الثانية خاطبت وصيفتها (شرميون) أما فى

الفكرة الثالثة فهى تتحدث إلى الإسكندرية مدينتها الحبيبة. وهذا التنقل الكامل من فكرة ومخاطب، إلى فكرة أخرى ومخاطب آخر يبرر تغيير الوزن وتغيير القافية تبريراً يجعل ذلك التغيير ضرورة فنية ملزمة.

أما الموقف الثانى الذى مضى فيه شوقى يغير الوزن دون أن يلاحظ أن هذا التغيير يسىء إلى السياق المسرحى أحياناً، ويخل بمعقولية الأحداث فها نحن أولاء نضرب له مثلا من الفصل الثانى فى المسرحية وسننسخ الحوار كاملاً ثم نعقِّبُ عليه بما ينبغى قوله. وقد دار هذا الحوار فى حجرة الولائم بقصر كليوبطرا حيث الاحتفال بانتصار أنطونيو على عدوِّه أوكتافيوس فى معركة البر الأولى وهذا نص الحوار:

انشو ـ تلك والله قضيه أصبح الراعى رعيه
حكم الحب على قيـ ـصر والحب بليه
صار كالشعب وساوى همج الإسكندرية
انطونيو ـ حبرا تكلم ألا عجيبه
من سحر منف أو سحر طيبه؟

حبـــرا ــ إلـه الحرب سـامحنـى فإنـى

غلبت علـى أبالسـتى الغـضاب

هـم لا يجلسـون علـى غنـاء

ولا يتحـدثون علـى شـراب

كـلـيوبطـرا ــ ولـكن قيصـر يدعـوك حبـرا

وقيـصـر لا يرد بلا جـواب .

وأنـت الكـاهـن العـراف فانظـر

أغير السـحـر شـىء فـى الجـراب؟

حبرا ــ إذا ما شئت مولاتى فإنى

أطالع فـى الكـفـوف وفـى الكـتاب

كـلـيوبطـرا ــ ادنُ من قيـصـرٍ حبـرا   وانـظـر الكـفـين واقـرا

انطـونيو ــ تعـــال حبـرا وقلـــب   يدىَّ يمنـى ليسـرى

لعـل أســـرار كـفـىّ   كـواشــف لـك ســـرا

ألا تـــرى لـى بـــقـــاء   ألا ترى لـى عـمــــرا؟

حبرا ــ يا عجب الفأل مـــولا   ى أعـجب الناس طـرا

حيــاتـــه بيــديـــه   والنـاس يحيون قـسرا

إن شـئت عشت نهـارا   أو شئت عُمِّرت دهـرا

قائـد رومانـى (إلـى زملائـه همسـاً) ــ

لو كنت منه قريبا   لقلت فى اذن حبرا
حياته فى يديه؟   أم فى يدى كليوبطرا

نجد فى هذا الحوار مواطن أحسن فيها شوقى حين بدل الوزن ، ومواطن أخرى أساء فيها . وأول ما سنلاحظ تعليق انشو وفيه سخرية واضحة من أنطونيو. وإن قارىء المسرحية ليتساءل : ماذا كان إحساس أنطونيو بإزاء هذه التعريف الهازىء؟ وربما اتجه هذا القارىء باللوم إلى شوقى ـ المؤلف ـ لأنه لم يظهر أنطونيو ساخطا على انشو إذ يسخر منه هذه السخرية. وعند هذا يجب أن نتذكر شيئين:

١ـ أن انشو هو المهرج مضحك الملكة ومن تقاليد المسرح الإنكليزى أن مثله لا يحاسب على التعريض ولو تناول الملكة نفسها كما يحدث أحياناً فى مسرح شكسبير . ومن ثم فإن أنطونيو حرىٌّ بألا يغتاظ من هزء انشو لأن المفروض أن غرضه إثارة الضحك ولا نية سوء وراءه.

٢ـ أن شوقيا جعل أنطونيو يعلق تعليقاً مبهماً على تعريض انشو. فهو يغير الموضوع رأسا وكأنه منزعج من ذلك. ومع الموضوع يغير الوزن أيضا ويغير المخاطب. وكأنه

يريد أن يصرف أذهان السامعين عن نكتة أنشو الموجعة، ومن ثم فإن تغيير الوزن كان ناجحاً هنا حيث جاءت عبارة أنطونيو من (مخلع البسيط) مستفعلن فاعلن فعولن:

حبرا تكلم ألا عجيبه   من سحر منفٍ أو سحر طيبه

ولكن جواب حبرا جاء من وزن آخر غير الوزن الذى استعمله أنطونيو فهو يستعمل الوافر قائلا :

إله الحرب سامحني فإنى   غلبت على أبالستى الغضاب

وهذا يبدو لى غير ملائم ولا مقبول، لأن حديث القيصر أنطونيو إلى العراف (حبرا) يعتبر حديثاً من كبير إلى صغير، وذلك يجعل العراف حريصاً على المجاملة والأدب بين يدى أنطونيو، وهو أمر يحتم عليه ألا يغير الوزن الذى اختاره أنطونيو فى مخاطبته ، فهو يتبعه طائعاً صاغرا على الوزن نفسه وهذا ما غفل عنه شوقى.

ومن الغريب عندى أن كليوباترا فى خطابها لحبرا بعد ذلك تستعمل وزن الوافر الذى استعمله حبرا، مع أن الأوفق أن تستعمل مخلع البسيط الذى استعمله أنطونيو ، أو على الأقل أن تبدأ وزناً جديداً. فكأنها عندما تلزم الوزن الذى

اتخذه (حبرا) إنما تشجعه على التمرد وسوء الأدب مع أنطونيو. فهي لا تكتفي بالسكوت عنه وإنما تمضي في تأييده باستعمال الوزن نفسه.

ولقد يعترض على معترض هنا قائلاً: ولكن ماذا تفعل كليوباترا إن عادت واستعملت مخلع البسيط ضاق القارىء بالتنقل من وزن إلى وزن فى كل عبارة ينطق بها أحد الأشخاص. والجواب على ذلك أن هذا ينبغى أن يحدث مرة واحدة فترجع كليوباترا إلى وزن أنطونيو وتمضى عليه فيستعمله معها (حبرا) بعد أن يستشعر تأنيبها الصامت له. والواقع أن هذه اللفتات حساسة كل الحساسية وهى تؤثر فى التحليل النفسى للأشخاص وفى التسلسل المنطقى للأحداث. ولئن ضاق بها القارىء الذى لا شأن له بالأوزان والشعر. فإن القارىء المثقف سيفهمها ويزيد تقديرا للشاعر على حساسيته وقوة بصيرته.

وقد جاء جواب (حبرا) من عين الوزن الذى استعملته الملكة. وذلك مناسب للموقف. فهو يظهر احترامه للملكة بالمضى على الوزن الذى خاطبته به. وعند هذا

تغير كليوباترا الوزن بلا أى سبب وتقول لحبرا من مجزوء الرجز:

ادنُ من قيصر حبرا وانظر الكفين واقرا

وقد حاولت أن أجد تعليلاً نفسياً لهذا التغيير فلم أجد لأن السياق واحد والوافر مطاوع .والملكة مازالت تخاطب العراف فلماذا تغيّر الوزن؟ ثم يتكلم أنطونيو من مجزوء الخفيف فيغيّر الوزن أيضا ولايبدو لى سبب لهذا التغيير الثانى . لأن ذلك إذا كان من دون سبب كان عبثا على الجو والنبرة فى المسرحية فهى تتغير من دون سبب موجب. ولكن العراف يتابع أنطونيو فى الوزن هذه المرة فيقول من البحر المُجتث:

يا عجب الفأل مولا ى أعجب الناسَ طرا

حياته فى يديه والناس يحيون قسرا

وهذا ملائم على الأساس الذى وضعناه وهو يدل على تأدب حبرا أمام أنطونيو . أما أروع استعمال للوزن الواحد فى هذا الحوار كله فهو يأتى فى قول القائد الرومانى الساخر الحاقد على أنطونيو:

حياته فى يديه أم فى يدى كليوبترا

وقد استعمل المُجتث نفسه لكى تكون السخرية لاذعة، فهو يعرض بأنطونيو من نفس وزن العراف وقافيته لكى تكون النكتة باترة، ولكى تدل على ذكاء المتكلم وحدة تعليقه، ولكى تنقض كلام العراف وترد عليه هذا الرد القارص.

وخلاصة الرأى أن تغيير الوزن يجب أن يكون مرتبطاً بطبيعة الحوار ونفسيات المتحدثين والعلاقات بينهم . وقد تتحكم فيه المجاملات والمقاصد الخفية التى تؤثر فى الحوار، ولعل رأيى هذا ليس أكثر من اجتهاد. ولا ينبغى لنا أن نحاسب شوقياً على أساسه غير أننى أعتقد أن بصيرة الشاعر الملهم يمكن أن تقوده إلى وضع الأوزان فى مواضعها السليمة دون أن يكون واعياً لذلك وعياً صريحاً.

ولنتناول الآن الأخطاء العروضية التى وقعت فى المسرحية ومن عجب أنها ليست قليلة فى حين يظن المرء أن شوقياً منزه عن مثل هذه الأخطاء فمن ذلك ورود الزحاف المستنكر إذ قال من بحر الرمل المجزوء :

شرميون ذاك حابى   وجناه بيمينه

ووزنه المضبوط:

فاعلات فاعـــلاتن   فعلاتن فعلاتن

فالتفـعيلة الأولى "شرمـيون" بالضم فيها زحاف إذ حذف الثانى من السـبب الخفيف "تن" فأصبحت التفعيلة "فاعـلات" من دون نون وهو زحاف ثقيل على السمع. والواقع أن كثيرا من الناس، ومنهم شعراء، يظنون أن كل زحاف مباح فى الشعر مع أن الزحاف نوعان: نوع مشروع أذن فيه العروضيون مثل زحاف الخبن الذى تستحيل فيه (مستفعلن) إلى (مفاعلن) فى البحر البسيط والرجز والسريع والخفيف وسواها وهذا الزحاف مسموح به وهو يحصى رسمياً مع التغييرات فى حشو البحر. ونوع ثان من الزحاف غير مشروع ولا ذكر له بين المسموح به رسميا فى الأوزان ومنه زحاف شوقى المذكور ومن هذا نفسه نموذج ثان ورد فى المسرحية حيث تقول كليوباترا"

فيم هيلانة تبكيـــــن   وأنـــت شرمـــيـــــون

وهو من مجزوء الرمل أيضا، وفيه كانت التفعيلة المزاحفة هى الأولى من الشطر الثانى "نوانت" (فعلات) وكان يجب أن تكون (فعلاتن) والواقع أنها على وضعها الحالى تحتوى

على زحافين : زحاف جميل مشروع فى أولها نقلها من "فاعلاتن" إلى فعلاتن" وزحاف مستقبح غير مشروع جعلها "فعلات" ومن عجب عندى أن سمع شوقى يحتمل هذا.

ومن أخطاء الوزن فى المسرحية ما هو أخطر من الزحاف. ففى المنظر الأول من الفصل الأول تقول كليوباترا من مجزوء الرجز:

فهل لديك الآنا ما يجلب السلوانا؟

من الأمانى المسلية والصحف الملهيه

مفاعلن مستفعلن مفتعلن فاعلن

فالشطران هنا يجب أن يكونا متساويين على مجزوء الرجز ما عدا الشطر الأخير الذى أخطأ فيه شوقى فجعل وزنه "مستفعلن فاعلن" وهو من السريع لا من الرجز. ولو كان شاعراً من شعراء الشعر الحر صنع هذا لربما استطعنا مسامحته فإن الشعراء قد سمحوا لأنفسهم بفوضى كاملة من التشكيلات . أما شوقى فإنه لم يتهرب من تساوى الشطرين وإنما التزم بذلك فى شعره كله باستثناء المواضع التى أباح فيها العروض العربى

اختلاف العروض عن الضرب كما فى الرمل ذى العروض المحذوفة والضرب السالم الصحيح.

ومثل ذلك الخطأ الأخير خطأ خطير آخر ورد فى قول هيلانة من الرجز:

حابى نعم وتلك نظـرته وهذه مشيته وخطوته
يا ليت شعرى ما تكون سلته

إن وزن الشطرين الثانى والثالث ـ على أصل التفعيلات دونما مراعاة للتغييرات ـ هو "مستفعلن مستفعلن مستفعلن" وقد شذ الشطر الأول فكان وزنه "مستفعلن مستفعلن فعل" وهو خطأ لا يباح فى المشطور حيث الأشطر كلها متساوية.

وفى موضع آخر من المسرحية ورد بيت مكسور من مجزوء الرمل إذ تقول كليوباترا:

أنا لا أكتمه مـا سر من أمرى وساء
ولى سر كاد عن نفـ سى يزويه الخفاء

ولعل هذا من أخطاء المطبعة وصوابه "لى سر" غير أن حذف الواو هنا يجعل التعبير ناقصا لأن المعنى يتطلب الواو. ولا يصح أن نقول "ولى سر" لأن ذلك يحول

التفعيلة إلى "مفاعلين" وهو خارج عن وزن الرجز. ولابد من حذف الياء هنا عروضيا بحيث تكون الكلمة "ولسررن" فعلاتن وهو كلام مختل شاذ من ناحية الصياغة فنحن فى البيت بين إشكالين لا تتم السلامة العروضية إلا بخطأ الصياغة، ولا تكتمل الصياغة إلا بخطأ العروض ولا دواء لهذا الإشكال.

ومما يلفت النظر فى المسرحية الخطأ المستمر فى توزيع شطرى المتقارب وهذا مثال منه:

تلق الهزيمة ثبت الجنـــــن كما كنت تلقى الفتوح العلى

فما أنت أول نجم أضــــاء ولا أنت آخر نجم خبا

وقد تنزل الشمس بعد الصعو د وتسقم بعد اعتدال الضحى

ويارب غار عراه الجنو ن على هامة قد علاها البلى

وفى هذا التوزيع خطأ شنيع يجعل الوزن مختلا فى أعجاز الأبيات جميعا فإن وزن قوله "ن كما كنت تلقى الفتوح العلى" ليس (فعولن فعولن فعولن فعل) كما ينبغى وإنما هو "فعلاتن فعولن فعولن فعل" وهذا ليس من المتقارب ولا علاقة له به. ولكن ما سر هذه الغلطة؟ يظهر أن شوقيا واقع فى التباس حول عروض المتقارب

الوافى ، فإنه يحسب أنه لا يكون إلا محذوفا أى "فعل" وهذا خطأ فإن عروض المتقارب يصح فيها وجهان أن تكون محذوفة أو سالمة صحيحة. وقد ورد الوجهان فى قول الشاعر القديم:

أغض الجفون إذا ما بدت   وأكنى إذا قيل لى سَمِّها
أدارى العيون وأخشى الرقيب   وأرصد غفلة قيمها

وهذا قد اجتمع لدى شعراء العرب جميعاً قديماً وحديثاً فلا أدرى كيف فات شوقيا علمه . وإذن فإن الصواب أن تكتب أبيات شوقى هكذا:

تلق الهزيمة ثبت الجنان   كما كنت تلقى الفتوح العلى
فما أنت أول نجم أضاء   ولا أنت آخر نجم خبا

والوزن هنا "فعولن فعولن فعولن" والعروض سالمة صحيحة. وقد أساء الشاعر توزيع صدر البيت هذا حيث العروض صحيحة فكان (يحذف) هذه العروض دائما ويذهب بالسبب إلى العجز فيزيده الزيادة المذكورة سابقا فيختل وزنه ، مع أن مكان السبب هوالصدر وهو هناك مقبول وجميل.

هذا وقد يكون الخطأ فى توزيع شطرى المتقارب ليس من

عمل شوقى وإنما هو عمل مصحح التجارب المطبعية (البروفات) فإن طائفة من هؤلاء المصححين(أذكياء)أكثر مما ينبغى ، فهم ينسبون الخطأ إلى المؤلف فيصححون له ما يظنونه خطأ عنده. دون أن يعلموا أنهم بعملهم هذا يقلبون الصحيح خطأ. وقد حدث لى مثل هذا أكثر من مرة عندما طبعت كتبى فى مصر وأنا فى العراق لا أستطيع الإشراف على الطبع. إذ كلفت دار النشر رجلاً تحسبه عارفا. بمراجعة تجارب المطبعة. وقد رأى هذا المكلَّفُ فى كتابى استعمالات لم يسمعها لأننى أصحح بها خطأ شائعا وسرعان ما ظن أن الشائع هو الصحيح ولذلك شطب الصواب الذى كتبته بقلمى ووضع مكانه الخطأ الشائع. والواقع أن مثل هذا المصحح يخون أمانة العمل الذى نيط به. لأن المطلوب منه أن يصحح التجارب المطبعية على أساس نص المؤلف. وليس عليه أن يصحح للمؤلف نفسه. فإنما هو مصحح (بروفات) لا أكثر لأن ما فى كتاب المؤلف من أخطاء مزعومة لن تنسب إلى المصحح المجهول وإنما سيحمل وزرها المؤلف المظلوم. وبذلك فرض المصحح جهله على المؤلف وأظهره أمام

قرائه بمظهر الجاهل.

ولعل أحد هؤلاء المصححين (الموهوبين) هو الذى أساء توزيع شطرى المتقارب فى مسرحية شوقى. هذا وقد ورد فى الجزء الثانى من (الشوقيات) قصيدة (مصاير الأيام) وفيها وقعت الغلطة المشار إليها نفسها فكتبت الأبيات كما يأتى:

ويا حبذا صبية يمرحو ن عنان الحياة عليهم صبى

كأنهمو بسمات الحيا ة وأنفاس ريحانها الطيب

ولكن هذه الطبعة التى راجعتها مطبوعة بعد وفاة شوقى كما هو مسجل عليها فمن الجائز أن الغلط فيها من عمل المُصحِّح . والحقيقة أننى أجد ميلاً قوياً فى نفسى إلى عدم نسبة هذا الخطأ إلى شوقى، لأننى أنا نفسى قد رحت ضحية لهؤلاء المصححين.

وآخر ما أحب ذكره من الغلطات ، الخطأ الآتى فى القافية فإن شوقيا قال:

ماذا تقول السيده؟ واحدة بواحده

فجمع فى القافية "السيدة" و"واحدة" وبينهما فرق، فإن السيدة قافية مجردة من الردف والتأسيس وهى لا تجتمع

إلا مع أمثالها مثل "مجهدة، مرعدة، مسعدة، جيدة" وأما واحدة فهى قافية "مؤسسة" وهى التى تحتوى على ألف التأسيس وبينها وبين حرف الرّوى حرف دخيل هو هنا "الحاء" وإنما تجتمع القافية (واحدة) مع مماثلاتها مثل "باردة، راعدة، ساهدة، عائدة" ولا يجوز الجمع بين قافية مجردة وقافية مؤسسة.

وإنما أنبه إلى هذا الخطأ لدى شوقى راجية أن يفطن له عشرات من الشعراء المعاصرين لا يميزون بين القافية المؤسسة والقافية المجردة من الردف والتأسيس فيجمعون بينهما فى شعرهم ويسىء ذلك إلى جمال قصائدهم وروعة الأداء فيها.

الباب الرابع

في النقد التطبيقي للشعر

الفصل الأول

الحب والموت فى شعر ابن الفارض

يقف ابن الفارض متفردا بين كل شعراء العربية بما فى شعره من ثراء وجمال ورقة، وإنى لأقرأه فأحسنى أفتتن به افتتانا لا يضارعه افتتان، فهو يلمس النفس لمسة سحرية ويرفعها إلى آفاق من النشوة العالية. وتنضح قصائده العاطفية بالشعور الزاخر والوجد الصادق والتحرق ولننظر إلى عمق الجمال فى قوله مثلا:

قد كفى ما جرى دما من جفون

بك قرحى فهل جرى ما كفاكا؟

هَبْك أن ! اللاحى نهاه بجهل

عنك قل لى عن وصله من نهاكا؟

وإلى عشقك الجمال دعاه

فإلى هجره ترى من دعاكا؟

كل من فى حماك يهواك لكن

أنا وحدى بكل من فى حماكا

إن فى هذا الشعر لفحة لهيب تلدغ القلب وتوحى بأن الشاعر صب والهٌ ذهب به الحب بعيداً.

ولعل النقد العربى لم يهمل شاعرا موهوبا كما أهمل ابن الفارض ذلك أن الكتب المعاصرة فى الأدب العربى قلما تتوقف لتشير إليه ولو إشارة عابرة . وإذا حدث وذكرته فإنها تذكره فى معرض الحديث عن التصوف فهى تحصيه مع المتصوفة باعتباره (إمام العاشقين) وتضن عليه بالدراسة النقدية الشعرية كل الضن وهذا مجحف كل الإجحاف.

وأحب أن أشير بدءا إلى أن السر الذى يكمن وراء هذا "السحر" فى شعر ابن الفارض هو أنه شعر عميق شديد العمق دون أن يرفعه هذا العمق عن مستوى القارىء البسيط الذى يلتمس فى الشعر تعبيرا عن عاطفة حارة تبحث عن منفذ تريق فيه أجيجها. وتأويل هذه الظاهرة فى شعر ابن الفارض أن العمق ينبع فيه من البساطة ويمشى معها. ففى وسع القارىء أن يقرأ أغلب هذه القصائد على أنها قصائد حب لا أكثر . وهو إذ ذاك

ينبهر بما فيها من قوة عاطفة وحرارة وأصالة وفى وسع هذا القارىء نفسه أن يرتفع ويغوص فإذا الشعر الفارضى يتكشف عن أعماق مذهلة من الأفكار والرموز وبذلك يتفرد.

وإذا كان القارىء العربى المعاصر بثقافته المعقدة ولفتات ذهنه الطموح يحب أن يكون الشعر أكثر من عاطفة بدائية يغنيها الشاعر غناء صريحاً واضحاً لا إيحاء فيه. فإنه إذن حري بأن ينفض ديوان ابن الفارض مما عليه من غبار الإهمال ويقرأه. فكم فى هذا الشعر من رموز، وكم فيه من تحليل ولكم يجد الذهن الشاعر فيه من مجالات للانطلاق والاستيحاء والتعمق . إن البيت الواحد فيه يكاد يكون فى سعته ومداه قصيدة كاملة. فقد امتاز هذا الشاعر بالتركيز واستطاع بفضل قدرته الموسيقية العالية أن يودع فى ألفاظه من قوة الإيحاء ما يجعلنا نحتاج إلى أن نستعيد البيت الواحد مرارا قبل أن ننفذ إلى نهاية معناه. ولسوف نلاحظ أن معانى أبياته تتغير وتكتسب ألوانا وأعماقا كلما تأملناها. فكأن لها معانى غير محدودة. مثال ذلك بيته الجميل الذى افتتح

به قصيدته الطويلة المسماة بنظم السلوك، أو التائية الكبرى وهذا نصه:

سقتنى حميا الحب راحة مقلتى

وكأسى محيا من عن الحسن جلت

فإنه قد يبدو للقارىء ـ عند النظرة الأولى ـ بيتا اعتياديا، غير أنه حين يتأمله يؤخذ بموسيقاه وإيحاءاته ويحس فيه عطشا يترقرق يوحى به حرف الحاء الذى تكرر فى "حميا" و "الحب" و "راحة" و "محيا" و "الحسن" وحين يقترن كل هذا العطش بكلمة "سقتنى" نشعر أن الظمأ قد انتهى وزال. ثم إن هذا المحيا الموصوف فى البيت أجمل من أى وجه ندركه بحواسنا البشرية . لأنه أعلى من الجمال المعروف لنا، وذلك بكونه "يجل عن الحسن" ففيه طاقة روحية ترفعه عن مجرد الجمال وتجعل فيه أخذا شديدا.

ولكى ندرس العلاقة القائمة بين الحب والموت فى شعر (ابن القارض) سنقف عند ثلاثة أبيات وردت فى مطلع قصيدة له، قال:

احفظ فؤادك إن مررت بحاجر

فظباؤه منها الظبى بمحاجر

فالقلب فيه واجب من جائز

إن ينج كان مخاطرا بالخاطر

وعلى الكثيب الفرد حى دونه ال

آساد صرعى من عيون جآذر

وليس يعنينا هنا أن نلحظ الطباق بين (واجب) و (جائز) ولا التورية فى كل منهما، لأن واجب من وجب القلب، وجائز من جاز المكان أي اجتازه. فلكل لفظ منهما معنيان قريب وبعيد. وكذلك لا يهمنا أن نلاحظ الجناس بين الظباء والظبى وبين مخاطر وخاطر ، وحاجز ومحاجز فكل هذه الأشكال اللفظية قائمة فى خدمة المعنى دون أن نستشعر فيها تكلفا. وإنما يهمنا أن هذه الأبيات تقدم لنا عالما غريبا مغرقا فى غرابته. إن (حاجزا) كما يبدو اسم مكان وهو يوحى إلى الذهن بأنه مفازة منقطعة : رمال بادية سحيقة تمتد خاوية مقفرة يحكمها السر والصمت. وفى هذه البادية ظباء عربية ذات عيون محاجرها قاتلة(فظباؤه منها الظبى بمحاجر) والبيت الثانى يتحدث عن إنسان(جائز) يجتاز هذا المكان

الرهيب ذى الظباء الفتاكة وهذا الرحالة المجتاز معرض لموت محتم فإذا نجا بجسده كانت مخاطرته روحية وفكرية أى أنه يفقد فى هذه المفازة قلبه وعقله ويخرج منها بلا قلب ولا عقل (كان مخاطرا بالخاطر)

ثم تأتى إلى البيت الثالث وهو قمة الجمال والشعر والغرابة:

وعلى الكثيب الفرد حىّ دونه الـ

آساد صرعى من عيون جآذر

إن الشاعر يخص الآن بالحديث حيا يقوم فى تلك المفازة الهائلة منفرداً فوق كثيب رمال ويحول دون هذا الكثيب مستحيل فإذا شارف المرء حدوده بعد الأهوال التى مرت فى البيتين السابقين رأى أسودا مصروعة على الرمال. وقد صرعتها عيون جآذر. تلك العيون القاتلة التى تصرع بجمالها وسحرها لا بالسكاكين.

ويبدو لنا عمق الصورة فى البيت حين نتأمل أجزاءها فإن الأسود ـ كما نعلم ـ قمة القوة الجسدية فى عالم الأجساد. والعيون هى قمة الجمال الوديع الذى لا يملك سلاحا. ومن ثم فحين تكون تلك الأسود الجبارة مقتولة

تحت أهداب هذه العيون العزلاء يكون المعنى بعيدا فى دلالته. ولابد لنا من أن نتصور عند هذا، أن عيون الجآذر ترمز إلى الجمال، وأن هذا الجمال يشفّ عن القوة الجبارة والبصيرة الكاملة والروحانية إلى درجة تصبح معها العيون العزلاء أقوى من الأسود الفتاكة.

ومضمونات الصورة، بعد أن بسطناها، لا تقتصر على مجرد فكرة القوة التى صرعها الجمال، وإنما تمتد حتى تشمل فكرا أخرى لا تقل روعة. وأول هذه الفكر أن ذلك الحى المبهم منيع محصن لا يوصل إليه. فإذا نجا الجسد تحطم الخاطر، وإذا عبر المفازة إنسان ولاحت له الرمال الممتدة التى يقوم وراءها الحى الحبيب أبصر عشرات من الأسود صريعة وقد أهلكها النظر إلى تلك العيون القاتلة

وإذن فلا وصول إلى الحى المنشود ولابد دونه من الموت.

والفكرة الثانية التى توحى بها الأسود المقتولة : أن ذلك الحىّ جذاب محبوب يسحر قلوب العابرين وليس أدل على فتنته من اندفاع الأسود نحوه على الرغم من علمها بأن الموت أسهل من الوصول إليه. إن كثرة القتلى دون الكثيب لا تستطيع أن تمنع المشتاقين من الاندفاع نحو الحى

السحرى المذهل.

والفكرة الثالثة التى تلوح جلية فى قضية الأسود: أن صنف المجتازين الذين يجتذبهم هذا الحى المحجوب إنما هو صنف أسود. والأسود كما قلنا: "رمز لكمال القوة الجسدية". ومن ثم فإن الأقوياء وحدهم هم الذين يعشقون هذا الحى. ويندفعون نحوه فلا يقترب منه أقل ولا أحقر من أسد. وإنما يموت من الشوق الأقوياء فحسب وأما الثعالب والكلاب فهى لا تعرف ذلك الحى ولا تشتاق إليه؛ ولذلك لم يسقط قتيلا إلا أسد. وليست هذه الفكرة خيالاً ساقنى إليه التحليل. فإن المعروف عن الصوفية أنهم يؤمنون بقوة السالكين إلى الله أشد الإيمان فإن حب الله لا يمكن أن يقع فى قلب جبان أو حريص على المنافع الدنيوية أو عبد للحواس.

والفكرة التى نخرج بها من هذه الأبيات: أن الله تعالى يصرع من ينظر إليه كما صرعت هذه الأسود. فليس من المحتمل أن يرى إنسان الله. وهذا يعيد إلى الذاكرة قصة النبى موسى عليه السلام (قال رب أرنى أنظر إليك. قال لن ترانى ولكن انظر إلى الجبل فإن استقر مكانه فسوف

تراني، فلما تجلى ربه الجبل جعله دكا وخر موسى صعقا) وهذا أروع تصوير ممكن لأثر رؤية الله تعالى فى النفس فإن الجبل الجبار لم يحتمل رؤيته بل انهار وتفتت وأصبح دكا أى مدكوكا . أما موسى ـ الرسول ـ فإن مجرد رؤيته للجبل الذى اندك جعله يخر مصعوقا على الأرض ثم يستفيق ويستغفر الله على طلبه للرؤية.

وتذكرنى هذه الأبيات أيضا بمسرحية بديعة الجمال للشاعر الهندى رابندرانات طاغور عنوانها "ملك الغرفة المظلمة"

THE KING OF THE DARK CHAMBER

وقد صور فيها الشاعر الأثر الذى تحدثه رؤية الله فى نفس الإنسان.

وفى هذه المسرحية صور (طاغور) ملكاً عظيماً رمز به إلى الذات الإلهية وقد جعله غير مرئى فإن أى فرد من أفراد شعبه لم يره يوما إلى درجة أن بعض المواطنين وبعض الغرباء كانوا ينكرون وجوده (كما ينكر الملحدون وجود الله لأنهم لا يرونه) وصفة الملك هذه كانت تشمل حتى زوجته الملكة التى كانت تحبه أشد الحب ومع ذلك لم تره قط

وإنما كان يلقاها في الظلام الدامس ثم. يمضى طاغور في مسرحيته فيرينا كيف تصعب رؤية الله على البشر؛ وقد أوصل إلينا هذه الفكرة بأن جعل الملكة تتحرق شوقا إلى رؤية زوجها الملك غير المنظور، وأخبرها أن رؤيته لا تحتمل ولا تطاق لأنها ستخيفها وتؤذيها. ولكنها ألحت عليه بالتوسل فوعدها أن يظهر لها في لحة خاطفة في ضوء القمر تلك الليلة خلال المهرجان. وقد كان ذلك. فما كادت الملكة تلمحه حتى ارتعدت ولم تحتمل غرابة هيئته لذلك تركت قصره وعادت مسرعة إلى قصر أبيها. لقد شعرت أنه ليس جميلا بمقاييس الجمال المألوفة عندها. مع أننا نعلم من وصيفتها أنه لابد أن يكون أجمل من أي إنسان أو أي شيء في الوجود. ولكن جماله لا يدركه البشر لأنه فوق مستوى إدراكاتهم. ويمضى (طاغور) بعد ذلك في دراسة نفسية الملكة وكيف راحت تتطور يوما بعد يوم وتحس أن زوجها الملك محوط بالعطر وتنتشر حوله موسيقى تسحر الألباب. ويحسه الإنسان في النسيم ونحو ذلك من صور يبدع فيها (طاغور). وأخيرا تنمو الملكة نفسيا إلى درجة أنها تعود ساعية

على قدميها إلى قصر الملك فتجده ينتظرها فى الغرفة المظلمة وهناك تركع بين يديه معتذرة نادمة فيقول لها : "ألم يسبق لى أن أنذرتك أن المرء لا يستطيع أن يحتمل رؤيتى إلا إذا كان مهيئا لذلك؟" ويقول الناقد الهندى سرنفار آينغر K.R Srinivasa Iyengar فى كتابه "رابندرانات طاغور" (المطبوع بالإنكليزية فى بومبى بلا تاريخ) يقول : "إن هذه المسرحية إنما تدور حول مغامرات الروح فى محاولاتها لإدراك الله. وأن الرموز تسقط فى أماكنها المناسبة لتجعل تقدم الروح المتعرج نحو نقطة اللارجوع. فالملك يتابع الروح الإنسانية حتى يمسكها ويحررها".

وهكذا نجد أن عيون الجآذر لدى (ابن الفارض) كانت رمزا للحبيب الإلهى الباهر الجمال الذى يستطيع حسنه أن يقتل من ينظر إليه. وهو فى مسرحية (طاغور) ملك الغرفة المظلمة ذى الجمال الذى لا يطيق إنسان أن يراه. إن الأسود إنما صرعت لأنها ذاقت طعم الحب لتلك العيون الرهيبة ومن هذا يبدد ارتباط الحب بالموت لدى ابن

الفارض وهو معنى كثير الدوران فى شعره ، حيث نجد القتل هو مصير العاشق وبذلك يصرح الشاعر فى قوله:

وعش خاليا فالحب راحته عنا

وأوله سقم وآخره قتل

وابن الفارض يطلب الموت ويقصد إليه لأنه الدليل الوحيد على حبه وإخلاصه للحبيبة فمن لم يمت لم يعرف الحب الحق ولذلك يخاطبها قائلا :

لم أقض حق هواك إن كنت الذى

لم يقض فيه أسى ومثلى من يفى

والحب هنا مساو للحياة نفسها تمام المساواة فمن لم يعرف الحب والقتل لم يتذوق الحياة، ولم يتحسس عذوبة رحيقها، ومن لم يمت فى حبه فهو لا يعرف أسرار الوجود وأعماقه المذهلة.

فمن لم يمت فى حبه لم يعش به

ودون اجتناء الشهد ما جنت النحل

إن الحصول على العسل رهين بلسعات النحل، والعسل هو الحب والنحلة قاتلة بعضاتها المؤلمة فلا حب من دون عذاب مطلقاً.

ويجعل الشاعر للموت مستويات مختلفة يصفها فى شعره . أولها : أن الناس كلهم موتى لا تنبض فيهم الحياة، لأنهم لم يعرفوا هذه الحبيبة فى حين يكون الشاعر حياً بالحب بما ذاق من رحيق هواها وبما جرّع من غصصه ونحن نسمعه يقول:

إن الغرام هو الحياة فمت به

صبًّا فحقّك أن تموت وتعذرا

والمستوى الثانى : أن المحب ميت لا حراك به وإن كان حيا فهو (ميت الأحياء) لأنه يعيش فى غيبوبة روحية ممتدة . ينظر إلى الأشياء ولايراها ، لأن الحبيبة (الله) قد سلبته وعيه لسحرها وجمالها وما من شىء يصحى الميت إلا هبوب النسيم القادم من "الزوراء" الحامل عطور السحر وأريجه وعذوبته.

أرج النسيم سرى من الزوراء

سحرا فأحيا ميت الأحياء

وإنما هو ميّت ، لأنه لا يحظى برؤية الحبيبة . وفى هذا المستوى يكون الناس أحياء لأنهم ينعمون برؤية أحبائهم وأعزائهم فى حين أن الشاعر ميت بالحرمان وهو يصور فى

شعره موته وهو عطشان لم يرتو ولو بنظرة واحدة من هذه الحبيبة التي يقول فيها :

عرج بطويلع فلى ثم هوى

واذكر خبر الغرام واسنده إلى

واقصص قصصى عليهم وابك على

قل مات ولم يحظ من الوصل بشى

إنه يدرى أنه سيموت قبل أن ينال وصال هذه الحبيبة الغريبة التى تقتل عشاقها وتهدر دمهم. ومع علمه بهذا نجده يندفع فى حبها بلا احتياط ويسلمها قلبه وحياته وكل ما يملك وهو يعرف قسوة هذه الحبيبة ويرضى منها بكل شىء. ولهذا أصل لدى الصوفية فالمتدينون يعتبرون البلايا من نعم الله على أحبائه يميزهم بها عن سواهم من الناس المنعمين بالصحة والمال والسعادة ولذلك يصف (ابن الفارض) الحبيبة بقوله : "بدر محنى فى حبه من منحى" فالمحن منحة من الله لمن يحبهم.

والحبيبة تشترط الموت على عاشقها فلا تمنحه شيئا قبله. والوصال هو الحياة ، ولا يبدأ إلا بعد الموت . فانتظار الموت إنما هو استعداد للحياة:

وقد كنت أرجو ما يخاف فاسعدى

به روح ميت للحياة استعدت

إنه ميت بين الآخرين الأحياء ولن يبعث من موته إلا بالموت الحقيقى الذى هو الحياة الحقة. ويتوسل الشاعر إلى الحبيبة أن تعطيه (ما يخاف) أى الموت باعتبار البشر لأنه لا يخافه. وإنما هو مستعد له حيث يكون موت الجسد بداية الحياة الحقة: "روح ميت للحياة استعدت" إنه مستعد للحياة "أى الموت الجسدى" لأن هذا الموت يقربه من الحبيبة. غير أن هذه الحبيبة لا تعبأ بالاستعدادات فما دام عاشقها حياً لم يمت بعد. فلا دليل على حبه لها:

فدع عنك دعوى الحب وادع لغيره

فؤادك وادفع عنك غيك بالتى

وجانب جناب الوصل هيهات لم يكن

وهاأنت حى إن تكن صادقا مت

هو الحب إن لم تقض لم تقض مأرباً

من الحب فاختر ذاك أو خل خلتى

ولهذا السبب نراها تهدر دمه فى قسوة وبلا مبالاة. ولكنه يعذرها ويرى فى ذلك صورة من وفائها له. فهى

إنما تريد بقتلها له أن نقربه منها :

وما غدرت فى الحب أن هدرت دمى

بشرع الهوى لكن وفت إذ توفت

إنه من دون هذا الموت ـ الذى هو بداية الحياة الحقة ـ ضعيف ميت بالفعل، لأن الموت الفعلى يعنى قربه منها، والحياة الفعلية بعدا عنها.

وتذكرنا قسوة هذه الحبيبة بقصيدة للشاعر جون كيتس عنوانها: "الحسناء التى لا رحمة لها"(١) يصف فيها فتاة ليست من البشر، التقى بها فارس شاب فأحبها وقطف لها الورد وألبسها أساور من الزهر، وكانت تغنى له خلال النهار أعذب غناء وأخذته إلى كهفها حيث أغفى فرأى فى حلمه جماجم الملوك والأمراء الذين قتلتهم هذه الساحرة وقالوا له كلهم إنها الجميلة التى لا رحمة لها. وأفاق الفارس ليجد نفسه على سفح التل البارد وحيدا مهجورا وقد صرعه الحب. إن حسناء كيتس هذه تشبه حبيبة (ابن الفارض) فى قسوتها وتشبهها أيضا فى بهجتها فإن (ابن الفارض) يصف حبيبته بأنها "ذات بهجة"..

فلم أر مثلى عاشقا ذا صبابة

ولا مثلها معشوقة ذات بهجة

كما أنه جعل الخمرة الإلهية التى تغنى بها تسبب البهجة وتعطيها لمن يشربها وهى بعيدة عن أن تعطى الألم والغم، وهذه فكرة فلسفية فالله سبحانه وتعالى راض مبتهج بما صنع من أكوان وخلائق ومن عرفه لم يعرف الهم ويؤكد (ابن الفارض) بهجة الحبيبة فى عدة مواضع من شعره كما فى قوله:

ودعت قبل الهوى روحى لما نظرت

عيناى من حسن ذاك المنظر البهج

فكل من عرف الله وأحبه يكون مبتهجا انتشاء بجماله وعمق أبعاده وسعة رحمته. والله يهدر دماء عشاقه لأنه بذلك يقربهم إليه ويأخذهم إلى جواره، فقسوته رحمة ووفاء . وهذا تعليل الشاعر فى أكثر من موضع فى شعره، والحبيبة تنذر عاشقها منذ البداية بأن طريقه خطر متعب فهى تقول له:

رح معافى واغتنم نصحى وإن شئت أن تهوى فَللبَلْوَى تهى

ومع وصفه لها بالقسوة يصفها بالثبات على الحب،

والوفاء والولاء فهى لا تتخلى عن عاشقها مطلقا ويشير إلى هذا بقوله:

ولو أبعدت بالصد والهجر والقلى

وقطع الرجا عن خلتى ما تخلت

وهذه الفكرة تشبه فكرة الشاعر الإنكليزى فرانسس تومسن فى قصيدته الرائعة "كلب السماء" The Hound of Heaven حيث نرى الشاعر هاربا من الله تعالى يمعن فى البحث عن مكان يخفيه . ولكن الله يبقى يتبعه وخطواته على الطريق لا تنقطع حتى يأسره أخيرا ليضمه إلى صدره ويقول: "من . أيها البشرى. يحب طينة مثلك غيرى أنا الله؟" وهذا المعنى وارد فى شعر (ابن الفارض) بإيجاز فى حين وصفه الشاعر الإنكليزى فى صفحات كثيرة من قصيدته هذه.

وابن الفارض يصور الحبيبة عارفة لمقامها وجمالها وتأثيرها فى القلوب . مدركة لسحرها أكمل إدراك وهى لا تبالى أن تتحدث بذلك كما ورد فى قول (ابن الفارض) :

إن قلت عندى فيك كل صبابة

قال الملاحة لى وكل الحسن فى

ويبدو الحبيب هنا معجبا بجمال ذاته . سعيدا بهذا الجمال كما يعجب الكامل بنفسه ويرضى عنها . والكمال ليس موجودا فى البشر . ولذلك لا نستطيع أن نحكم عليه. كل ما نعلم أن الله قد عدد صفاته الكاملة المعجزة فى القرآن الكريم (الخالق البارىء المصور له الأسماء الحسنى) والكامل لا يعرف الغرور ولا التكبر وإنما يشخص صفاته ويذكرها لعباده ليعرفوها ويذكرنى غناء الحبيبة بجمال ذاتها لدى (ابن الفارض) بمطولة الشاعر الإنكليزى (جون كيتس) المعنونة "هايبيرون" وفيها يصور ميلاد الإله "أپولو" أول مرة وكان نشوانا بجماله مستعذبا لاسمه فراح يتغنى به ونقلت ذلك فى القصيدة شخصية "كلايمينى" فى اجتماع جيل الآلهة الساقطين إذ قالت: "تحدر إلى صوت أعذب من كل نغم، ولم يزل يردد : أپولو اليافع، أپولو المضىء كالصباح، أپولو الشاب، وهربت راكضة فتبعنى وصاح: أپولو!" ولنعرض هذه الأشطر كما هى فى الأصل الانكليزى:

And still it cried "Apollo ! young Apollo!

The morning bright Apollo! young Apollo!

I fled, it followed me and cried Apollo!

ونحن نقدر معنى هذا حين نعلم أن الصوت الذى يغنى بأپولو الإله الجديد هو أپولو نفسه ولذلك ولد مبشراً بالفجر الجديد ليمنح جماله وكماله للوجود أفلا يذكرنا نشيده هذا بقول الحبيب لدى (ابن الفارض) "كل الملاحة لى وكل الحسن فى" والواقع أن شعر (ابن الفارض) كسائر الشعر العربى القديم مركز كل التركيز. يعطى المعنى فى أقل الألفاظ. ولذلك نجد المعانى التى نقابلها بها من الشعر الإنكليزى تبدو واسعة غنية خصبة مع أنها عين المعانى التى تناولها (ابن الفارض) بكلمات معدودة لاتزيد على عشر فى البيت الواحد.

ومهما يكن من أمر فإن هذه الحبيبة الجميلة المبتهجة التى تتغنى بذاتها وتهدر دم عاشقها هى حبيبة ابن الفارض. وتتواكب قسوتها مع بهجتها ومع جمالها فتصبح هذه العناصر كلها مزهرة فى قلب عاشقها كما تزهر الشجرة فى الربيع. وعندما يعلم الشاعر أن أول درجات الحب هو الموت قتيلا على يد هذه الحبيبة يحس بسعادة ويعتبر موته فضلا أسدته إليه.

ولكن لدى الموت فيك صبابة

حياة لمن أهوى على بها الفضل

فإن موت الشاعر فى حب معبوده هو الحياة الحقة، ونجد هذا المعنى مبثوثا فى الشعر الصوفى الإنكليزى بعد زمن (ابن الفارض) بقرون حيث نسمع الشاعر فينياس فلتشر Phineas Fletcher يجعل المسيح المؤله يقول لعبده: "تعال مت معى لتعيش"(٢) ويقول الشاعر ريتشرد كراشو Richard Crashaw : "إنى أعيش ثانية وإن كنت أموت ، ولذلك أبقى أحن إلى أن أقتل ثانية" ثم يقول "مازال يعيش فى هذا الصراع الحب صراع الموت الحى والحياة المحتضرة ، وعندما تقتلنى بعذوبة فأموت بالنسبة لنفسى أبقى حيا فيك أنت "(٣) . ومن شعر روبرت ساوثويل Robert Southwell قصيدة عنوانها "أنا أموت حيا يتحدث فيها عن الموت والحياة حديثا يشبه حديث ابن الفارض فالموت عنده هو الحياة الحقة، فى حين أن الحياة هى الموت الحق (٤) ويقول الشاعر نفسه فى قصيدة أخرى : "الأجساد الميتة تكفن فى داخلها حياة لا تموت أبدا" (٥) وإذا كان موت الشاعر حياة فإن الحبيب القاتل الذى

يميت محبّه متفضل إذن :

فإن شئت أن تحيا سعيدا فمت به

شهيدا وإلا فالغرام له أهل

وأهل الغرامْ هم الأُسُودُ الصريعة على الرمال المحرقة وقد قتلتها عيون جآذر والانتماء إلى أهل الغرام فضيلة ومن شاء أن يتذوق لذة الغرام فيجب أن يموت شهيداً للشوق والصبابة. وإلا فهو ليس من أهل الغرام. إن قانون الحب هو الموت والاستشهاد والقتل . ويقول (ابن الفارض) :

ما بين معترك الأحداق والمهج أنا القتيل بلا إثم ولا حرج

ودعت قبل الهوى روحى لما نظرت عيناى من حسن ذاك المنظر البهج

وخذ بقية ما أبقيت من رمق لا خير فى الحب إن أبقى على المهج

من لى بإتلاف روحى فى هوى رشا حلو الشمائل بالأرواح ممتزج

من مات فيه غراما عاش مرتقيا ما بين أهل الهوى فى أرفع الدرج

فى هذه الأبيات نجد المستوى الثالث من مستويات الموت فهو ارتقاء إلى أعلى السلم ، ارتقاء روحى وفكرى يجعل الحب يكتمل ويصعد إلى ذروة الدرجات. واختلاط فكرة الحب بالموت نجدها لدى الشاعر الانكليزى الحديث ت. س. إيليوت فى الجزء الثانى من قصيدته (Four Quartets) وهو

القسم المعنون (East Coker) حيث يقول :

"من نهايتى تطلع بدايتى" In my end is my begining أو من موتى ينبعث ميلادى، وهذه الفكرة مبذولة فى ديوان ابن الفارض كما رأينا فهو لا يرضى بأقل من الموت فى حب هذه الحبيبة الغالية والموت عنده وفاء بحق الحب كما يقول:

وقل لقتيل الحب وفيت حقه
وللمدعى هيهات ما الكحل الكحل
تعرّض قوم للغرام فأعرضوا
بجانبهم عن صحتى فيه واعتلّوا
رضوا بالأمانى وابتلوا بحظوظهم
وخاضوا بحار الحب فيه فما ابتلوا

هنا يعبر ابن الفارض عن الحب الحق بعدة صور متتالية فهو الكحل أى الجمال الطبيعى الفطرى الذى لا يحتاج إلى تجميل وتبرج . وهو الصحة فى مقابل اعتلال مدعى الحب، والعاشق هو الأصل لأنه صورة الحياة السليمة الخالية من المرض والنقص، أما فاقد الحب والعواطف فهو مريض غير سليم غير حى، والحب الحق

أيضا حقائق فى حين أن سواه أمان وأضاليل . والحب الحق أشبه بخوض البحار وركوب الأهوال والتعرض للمخاطر فى حين أن عدم الحب هو عدم الابتلال أو السلامة والقعود عن الأسفار. وآخر صورة رسمها الشاعر للحب هى صورة الهدى لأن العاشق هو الإنسان المهتدى بينما يكون مدّعى الحب هو الأعمى الضال. وكل هذه الصور إنما تدل على فهم عميق للحياة كلها. إن حب الله هو سمة الإنسان المدرك ذي الإحساس الكبير والفهم الكامل. لأنه إدراك ما لا يدرك ورؤية ما لا يرى والارتفاع إلى مرتبة العقل ومعارج الروح. فى حين أن الانغماس فى الحياة الحسية الأرضية البشرية هو الرضى بمرتبة دنيئة من مراتب الوعى الإنسانى والنزول إلى مرتبة الحيوان فهو عمى وضلال وتدن فى حين أن حب الله ارتقاء وسمو واكتمال.

والحب الحق كما سبق أن رأينا هو الذى ينتهى بالقتل ويبدو أن مسألة الحياة والموت كانت مما يردده الصوفية العرب فقد نقل عن الحلاج قوله:

اقتلونى يا ثقاتى إن فى قتلى حياتى
وحياتى فى مماتى ومماتى فى حياتى

فالعاشق الحى بين الناس على الأرض ميت الشعور لا إحساس له. ولا تبدأ حياته الفعلية إلا عند موته. وقد عبر الإنجيل عن هذه الفكرة نفسها بالرموز حين قال المسيح عليه السلام: "إن لم تسقط حبة القمح إلى الأرض بحيث تموت فستبقى متوحدة منفردة. أما إذا سقطت وماتت فإنها ستثمر حباً كثيرا"(٦) إن الموت هنا يؤدى إلى الحياة الغزيرة الدافقة. أما البقاء فنتيجته الانعزال عن الدنيا أشبه بغصن مقطوع من شجرة وقد فقد القدرة على النمو وصار إلى الجفاف.

وقد يكون تعليل هذا كله إيمان (ابن الفارض) والمتصوفة الآخرين بوجود الروح بعد الموت. وبأن هذه الروح تعيش حياة مرهفة قريبة من الله تعالى. خلافا للجسم الحى الذي تبعده حاجاته الجسدية عن الله. وتحول كثافة اللحم والدم دون الارتقاء فى معارج النفس. وقد يكون الشاعر روبرت بروك Rupert Brooke عبر عن هذا المعنى فى قصيدته (Tiare Tahiti) وقد بدأها قائلا يخاطب فتاة من

تاهيتى:

(مامِوا) عندما تموت ضحكاتنا وتتحول القلوب والأجسام إلى تراب يتطاير حوالى دور أصدقائنا. أو إلى عطر تطير به رياح المساء.

ثم يقول:

هناك يحيا الخالدون والأخيار والحسان والصادقون كما تحيا الأنواع التى عرفنا نسخها الأرضية فى الأشياء الغبية المكسّرة التى عرفناها فى حياتنا.

ثم يقول:

ستتلاشى الأناشيد فى معنى النشيد المطلق ولن يكون هناك محبون بل سيكون الحب المطلق.

Songs in Song shall disappear

Instead of lovers Love shall be

فى هذه القصيدة يشيد روبرت بروك بالموت ويفضله على الحياة الجزئية التى يعيشها البدن فى عالم التراب ولكنه ليس متصوفا مثل (ابن الفارض) طبعاً ولا هو يحب الله حب عشق ويرمز إليه فى كل لحن يغنيه.

ويقول (ابن الفارض):

وموتى بها وجدا حياة هنيئة

وإن لم أمت فى الحب عشت بغصّة

نجد هنا المتعاكسين (الحياة / والموت) وقد أصبحا كلا واحدا، والواقع أن المتعاكسات تتقارب وتتلاقى فى شعر (ابن الفارض) لا على شكل الحياة والموت فحسب وإنما يلتقى الهدى بالضلال كما فى قوله:

ما بين ضال المنحنى وظلاله ضل المقيم واهتدى بضلاله

وكما فى قوله:

لك قرب منى يبعدك عنى وحنو وجدته فى جفاكا

فالحبيب حين يبتعد عن الشاعر إنما برقبه منه لأن قسوته من أجل الحب نفسه كما سبق أن شرحنا ومن ثم فإن جفاءه حنان، لأنه يقصد به إلى تقريب العاشق منه (لعله يعلّمه الصبر ويذيقه حلاوته بذلك، ولعله يسوقه إلى الموت الذى هو وصال كامل) ويقول كذلك:

ومن لم يكن فى عزة النفس تائها

بحب الذى يهوى فبشره بالذل

هنا لا تنبع عزة النفس من التعالى على الحبيب وعدم التأثر بجفائه ، وإنما ذلك ذل لدى العاشق، فالعزة كل

العزة في إعلان الحب والتهافت على قدم الحبيبة. ويصل (ابن الفارض) إلى ذروة التعبير عن هذه المتعاكسات حين يقول:

فوصلي قطعي واقترابي تباعدي
وودي صدى وانتهائي بداءتي

وملخص فلسفة ابن الفارض هنا أن عزة النفس حين تكتمل يصبح الإنسان أعلى من أن يذله شيء. وعلى ذلك نجد (ستافروجن) بطل رواية (الشياطين) لدوستويفسكي لا يبالي أن يهينه عدوه غاغانوف ويرفض أن يرد الإهانة. ويكون ذلك خلال المبارزة بينهما. إذ يأبى ستافروجين أن يطلق النار على غاغانوف. وإنما يطلق في الهواء. ويشعر غاغانوف أن ستافروجين يهينه إهانة بالغة. لأنه لا ينزل عدوه إلى مستواه حتى لو تعرضت حياته للخطر . وتفسير هذا أن ستافروجين يملك عزة النفس الكاملة بشخصيته القوية بحيث لا يحس أن غاغانوف يهينه مهما فعل.

وعلى هذا الأساس نفسه يدعو المسيح ـ عليه السلام ـ أتباعه إلى أن يقدموا الخد الأيسر لمن يضربهم على

الأيمن لأن الانقياد والاستسلام يسلب المعتدى غضبه ويستعطف قلبه ، وبذلك يكون قد شذب العنف وهذب العدوان ، وهذه هى فلسفة غاندى ـ محرر الهند ـ فقد كان يدعو إلى ما سماه بعدم العنف(non - violence) فكان أتباعه يستسلمون للشرطة آلافا بلا مقاومة وهذه ليست دعوة إلى الذل وإنما إلى استشعار عزة النفس ، وهو ضرب من العزة غير المألوفة عند الناس. وعندما يقول (ابن الفارض) :

فهزل الملاهى جد نفس مجدة

فهو لا يدعو إلى الهزل وإنما إلى مستوى من الجد العالى بحيث يصبح اللهو هو نفسه ضربا من الجد. والدليل على هذا موجود فى شعر (ابن الفارض) نفسه فهو حين يدعو إلى التهتك وخلع العذار مع الحبيب يقول هو نفسه فى موضع آخر إنه (يطرق حياء وهيبة) حين تعرض الحبيبة، وأن الخمر الإلهية(تهذب أخلاق الندامى) إن المتعاكسات تشير إلى هذه المستويات المختلفة التى تفسر موقف الشاعر من الحياة والموت عندما يقول "وانتهائى بداءتى" أى أن موتى هو حياتى وتشبه هذا

قصيدة "سونيت sonnet للشاعر الإنكليزى جون دون يختمها بقوله مخاطباً الله تعالى :

"اسجنى فإنى لن أكون حراً إلا إذا أسرتنى
ولن أكون عفيفاً إلا إذا دنستنى"(٧)

هنا تنبع الحرية من الأسر والعفة من الدنس كما بزغت حياة ابن الفارض من موته قتيلا بيد الحبيبة.

والآن، بعد أن استعرضنا مظاهر حب الموت ودعوة العاشق إليه فى بعض شعر (ابن الفارض) لا فيه كله، نريد أن نتساءل، ماذا يعنى الموت لدى هذا الشاعر؟ هل المعنى حرفى أى أن يموت العاشق كما يموت سائر الناس. أم ترى وراء لفظ الموت معنى صوفى؟ وما معنى الموت لدى الصوفية؟ فى الواقع إن الاصطلاح الصوفى للموت هو "الفناء" ويقصدون به "الفناء فى الله".

"فلم تهونى ما لم تكن فى فانيا"

وقد شرح الشراح معنى هذا الفناء فى الله شروحا مفصلة نستخلص منها : أن العاشق يكون حياً كسائر الأحياء ولكنه فان فى الله. فالفناء إذن غير الموت الفعلى ومعناه : أن يزهد العاشق فى الدنيا زهداً تاماً

فلا تعود له متعة بالطعام والشراب والملبس والمسكن. وإنما يعبد الله عبادة لا مطمع فيها فى الجنة ولا خوف من النار. ومن معانى الفناء أيضا نسيان الذات نسيانا تاما والذهول عنها بحيث يصبح العاشق كالميت ويسمى الصوفية هذه الحال "التحقق بشهود الذات" وقد وصل (ابن الفارض) الى مرحلة الفناء فى بعض أطوار حبه. يقول فى التائية الكبرى:

وقد أشهدتنى حسنها فذهلت عن
حجاى ولم أثبت حلاى لدهشتى
ذهلت بها عنى بحيث ظننتنى
سواى ولم أقصد سواء مظنتى
وولّهنى فيها ذهولى فلم أفق
على ولم أقف التماسى بظنتى
فأصبحت فيها والها لاهيا بها
ومن ولهت شغلا بها عنه ألهت
وعن شغلى عنى شغلت فلو بها
قضيت ردى ما كنت أدرى بنقلتى

هذه هى المرحلة الأخيرة من الحب الإلهى وهى مرحلة

الذهول بعد الاتحاد فلم يعد الشاعر يميز ذاته . فهو قد وصل إلى ما أحجم العقل دونه، أى إلى ما لا يرضاه العقل وإنما يتردد عنده ويقف. وهو قد كشف الأستار الحسية التى تحدث الالتباس ومعناه زوال سطوة الحواس الخمس عليه . وهو يحكم بأن هذه الحواس مضللة وهو قد وصل أيضا إلى كشف النقاب أو ما يسميه "رفع حجاب النفس" ولعله يعنى به القدرة على الارتقاء إلى مرتبة الاتحاد بالذات العلية. ثم إنه قد حقق أيضا (جلاء مرآة الذات من صدء الصفات) أى الصفات الأرضية التى هى كالصدأ على مرآة الذات وكل هذه المعانى واردة فى التائية الكبرى:

وأستار لبس الحس لما كشفتها
وكانت لها أسرار حكمى أرخت
رفعت حجاب النفس عنى بكشفى ال
نقاب فكانت عن سؤالى مجيبتى
وكنت جلا مرآة ذاتى من صدا
صفاتى ومنى أحدقت بأشعتى

وقد وصف سبط (ابن الفارض) فى الترجمة التى كتبها

لجده أحوال الشاعر فقال: "إنه (كان يقضى أغلب أوقاته دهشا شاخصا ببصره، لا يسمع ولا يرى من يكلمه فهو تارة واقف وتارة قاعد، وحينا مضطجع على جنبه، وحينا آخر مستلق على ظهره، مسجّى كالميّت، وإنه ليقضى على هذه الحال أياما قد تبلغ العشرة وقد تزيد عليها أو تنقص عنها، وهو فيما بين هذا كله لا يأكل ولا يشرب ولا ينام ولا يتحرك ولا يتكلم ومايزال كذلك حتى يفيق وينبعث من غيبته فيكون أول ما يتكلم به أن يملى ما فتح الله عليه فى قصيدته "نظم السلوك"(٨) وأحسب أن ابن الفارض إنما يصف هذه الحالة حين يسمى نفسه "ميت الأحياء":

أرج النسيم سرى من الزوراء

سحرا فأحيا ميت الأحياء

هذا هو معنى الفناء لدى المتصوفة إذن فهل يا ترى هو (الموت) فى شعر (ابن الفارض)؟ أم ترى للموت معنى آخر يختلف عن (الفناء فى الله) أى الذهول عن كل شىء بعد الاتحاد الروحى بالحبيبة؟

فى الواقع إن فى شعر ابن الفارض موتا وفيه فناء

ويبدو لى أنهما مختلفان . فالموت هو الموت الذى نعرفه عينه. تطلبه الحبيبة من عاشقها دليلا على حبه لها. وهى لا تعتبره صادقا إلا إذا مات من الحب: إن تكن صادقا مت" كما تقول له. والدليل على صحة استنتاجى هذا أن الشاعر يصف الحب بأن أوله سقم وآخره قتل ـ كما مر فى أول البحث ـ والقتل يختلف عن الفناء فى الله، لأن الفناء صفة ذاتية عفوية من صفات العاشق بينما القتل عمل خارجى يقوم به قاتل ويفرضه على المحب. إن (ابن الفارض) يقول عن هذه الحبيبة : إنها "هدرت دمه" وهذا ـ بلا ريب ـ شىء غير فنائه هو فيها بعد الاتحاد.

ولابد لنا من أن نلاحظ أن (ابن الفارض) لم يحاول إثبات فنائه فى هذه الحبيبة وإنما تركه يأتى عرضاً فى شعره وكان الإلحاح فى القصائد على الموت بمعناه الفعلى وهو لا يتفق كل الاتفاق مع الفناء فى شخص الحبيبة. ثم إن الموت لا يأتى إلا نتيجة للحب. فهو إذن مقبول لا بل إنه حبيب إلى القلب والحبيبة تدعو عاشقها إلى الموت وتحذره من الحياة التى هى سطحية وعبث فارغ لا يليق بالعاشق . وهذا ما سماه (ابن الفارض) بالموت دون ذلك

الحىّ الرائع الجمال فى قوله:

وعلى الكثيب الفرد حى دونه ال

آساد صرعى من عيون جآذر

إن هذا كله يجعل الحب مرتبطا بالموت فى شعر هذا الشاعر المبدع ارتباطا لا مثيل له بين الشعراء من غير الصوفية، لأن الشاعر عادة يكره بالموت وينفر منه أشد النفور، ذلك فضلا عن أن الحبيبة تحرص على حياة عاشقها وتحميه جهدها من الموت، وهذه هى القاعدة فى شعر جميع الشعراء.

الهوامش

1) La bell dame sans merci

2) The Oxford Book of English Mystical Verse (Oxford Clarenden Press , 1969) p. 20

3) Ibid., p. 49

4)Ibid.,p. 11

5) Ibid., p. 12.

(٦) الترجمة إلى عن الإنكليزية لأن الإنجيل العربى مكتوب بلغة ركيكة قبيحة تسوء إلى النص.

(7) The Oxford Book of English Mystical Verse - p. 15

(٨) كتاب "ابن الفارض والحب الإلهى" للدكتور محمد مصطفى حلمى (القاهرة : مطابع دار المعارف بمصر سنة ١٩٧١) ص ٦١.

الفصل الثانى
ملامح عامة فى شعر إيليا أبى ماضى

لعله ليس كثيرا أن نحكم بأن إيليا أبا ماضى قد كان أول من جدد القصيدة العربية الحديثة بالمعنى الذى نفهمه اليوم من التجديد. حتى ليستطيع الناقد الأدبى أن يؤرخ به ميلاد فترة جديدة فى الشعر العربى. والمظهر الأكبر لهذا التجديد، أنه كان منذ البداية يميز بين موضوع القصيدة وهيكلها، وهذا ما لا نجده فى شعر معاصريه الكبار شوقى وزملائه الذين كان شعرهم امتداداً لتقاليد الشعر العربى مع شىء من التوليد فى المعانى الفرعية استلزمته الحياة الجديدة. وإننا لنجدهم يخلطون بين موضوع القصيدة وشكلها خلطاً تاماً. فإذا كتبوا قصيدة فى الرثاء لم يجهدوا فى خلق إطار فنى يصوغون فيه الموضوع وإنما اكتفوا بإدراج المعانى الجزئية متتالية

غير متدرجة حتى ليمكن تقديم بيت على بيت أو مقطع على مقطع دون أن يمس المعنى العام. وكان الموضوع ــ فى نظرهم ــ يكفى لتوحيد القصيدة وجعلها قصيدة دون أن يفطنوا إلى أن عليهم ــ باعتبارهم شعراء ــ أن ينظروا إلى الموضوع نظرتهم إلى مادة خام ينبغى أن تصاغ فى كيان فنى .

ولم يبدأ إيليا حياته الشعرية بنظريات يشرح فيها وجهة نظره فى الشعر وإنما اكتفى بتقديم مجموعة من القصائد تخالف فى نمطها العام ما درج عليه معاصروه من الشعراء. والحق أن القصيدة قبله لم تكن تملك شكلاً بالمعنى الحديث وإنما كان الموضوع فيها هو كل شىء. وكانت فى الغالب "ساكنة" تدور حول موصوف ثابت فى المكان لا حول حادثة تستغرق زمانا. إن التفريق بين "الموصوف" و "الحادثة" أمر ضرورى فى كل مقدمة تحاول أن تشخص التجديد الذى أحدثه إيليا فى الشعر العربى. ولسنا فى مقام يسمح بالإطالة لنستعرض أساليب إيليا فى ابتداء قصائده وعرض موضوعاتها وإبلاغها ذروة التأزم الشعورى ثم إنهائها إلى سكون متدرج يجىء

كالنقطة البليغة فى ختام عبارة موزونة.

ومادمنا لسنا هنا لكى نكيل الثناء المجرد للشاعر ، فلابد لنا من أن نشير إلى أنه فى الفترة الأخيرة من حياته قد عاد ونكص على عقبيه وأصبح يسلك مسلكا تقليديا فى شعره فاختفت الهياكل الفنية وحلت محلها قصائد مسطحة تماما بحيث يمكن أن نحذف منها ونقدم فيها ونؤخر دون أن نضر بها. وبهذا عاد إلى تقديس الموضوع واعتباره كافياً لخلق هيكل. وبحسبنا أن نقارن بين قصيدته الرائعة "العنقاء" وقصيدة تقليدية مثل "كم تشتكى" فى مجموعته "الخمائل" لنرى الفرق. فقد كانت الأولى تغص بالحركة والحياة فجاءت الثانية جامدة. غير مشدودة على الإطلاق، ولا شىء فيها غير أبيات متعاقبة يقوم كل منها وحدة بذاته.

إن مجموعة "الخمائل" تقف صورة لارتداد هذا الشاعر على الثورة الشعرية التى أحدثها فى الشكل والمضمون فى مجموعته "الجداول" التى طبعت قبلها بثلاث عشرة سنة. ولعل أبرز مظهر لهذا الارتداد : أن الشاعر عاد إلى السمة الكبرى التى لزمها الشعر العربى القديم ونعنى

بها نمط إرسال النصائح والمواعظ والدروس الأخلاقية وكل ما يمكن أن ينضوى تحت لفظ "الحكمة" ولابد لنا من أن نقف لحظة لندرس العلاقة بين الشعر والحكمة. وأول ما سنلاحظه أن الحكمة ليست ـ فى واقع الأمر ـ إلا نهاية قانون صغير. وهكذا فإن إيليا حين يقول:

نسيانك الجانى المسىء فضيلة

وخمود نار جد فى إشعالها

إنما يدل على أنه قد انتهى من تجربة كاملة هذا هو ملخّصها. وما الحكمة إلا قانون تنطوى تحته مئات من الحالات الجزئية. وهى بهذا الاعتبار أشبه بوسط حسابى يرمز إلى الأرقام كلها دون أن ينطبق بالضرورة على كل رقم بمفرده. الحكمة إذن معدل جامع يمثل مجموع التجارب الفردية ويصبها فى نموذج عام. وعلى هذا فإن شاعر الحكمة إنما يتناول فى شعره خواتم تجاربه والنقط الأخيرة فيها وحسب. دون أن يعرض علينا التجارب خلال وقوعها وما يرافقها من مشاعر وانطباعات وأفكار.

بعد تفسيرنا هذا للحكمة يصبح واضحاً أن هناك تعارضاً فلسفياً أصيلاً بينها وبين الشعر على اعتبار أن

الشعر لا يتناول المعدل ولا الوسط الفلسفى ولا نقطة النهاية فى التجربة وإنما شأنه أن يتناول الحالات الفردية فى مستواها العاطفى فهو يصور التجربة خلال وقوعها تاركا التلخيص والاستنتاج للفلسفة وعلم النفس. إننا فى الشعر فى صدد حياة تعاش ويصورها الشاعر بحدتها ولذعها خلال وقوعها. والشعر على هذا هو المرحلة السابقة للحكمة، أو أنه حكمة فى طور التكوّن، ومغزى لم يتخذ شكلا بعد. بعد هذا كله سيلوح غريبا بعض الغرابة أن إيليا بدأ حياته بشعر التجربة وانتهى بشعر الحكمة ناكصا إلى أساليب الشعر القديم الذى لم يصور عواطف الفرد وإنما نظر دائما إلى منفعة المجموع ـ والحكمة فى الأصل نظرة جماعة لا نظرة فرد ـ ولعله ليس خافيا أن التجديد فى الشكل على الوجه الذى أحدثه إيليا لا يلائم شعر الحكمة السائب الذى يرتكز إلى وحدة البيت على جارى العادة العربية. ومن ثم فإن مجموعة "الخمائل" تمثل نكصة كاملة إلى الوراء وسواء أكان ذلك من ناحية الشكل أم من ناحية المضمون.

ونأتى إلى الخصائص التى تميز شعر إيليا فنجد أبرزها ذهنية الاتجاه أو الميل إلى التفكير عبر القصائد . إن القصيدة عنده فكرة قبل كل شيء والعاطفة بإزائها ثانوية تماما حتى أننا لنفتقد شعر الحب فى مجموعة (الجداول) افتقادا شبه تام ، وخير مثال لغلبة الفكرة على هذا الشعر القصيدة الطويلة المشهورة "الطلاسم" وفى ديوانه أمثلة كثيرة لا نحتاج إلى تعدادها فى هذا السياق.

وإذا أردنا أن نغربل الأفكار فى شعر إيليا لنشخص الملامح الرئيسة لذهنه الشعرى فلسوف نجد خاصيتين تغلبان على كل ما عداهما حتى ليمكن أن نعدهما الخلفية الرئيسة لذهنه. وهاتان الخاصيتان هما القطعية والمثالية. وسنقف عند كل منهما وقفة قصيرة.

أما القطعية فنحن نلمحها فى مواضع كثيرة نذكر منها موقف الشاعر في القصيدة ذات العنوان التقليدى "يا نفس" من مختلف شؤون الحياة. فهو إنما يأبى أن يشارك الناس كؤوسهم وشرابهم ، لأنه يحكم حكما قاطعاً نهائياً بأن (موج السنين سيغمر الأقداح والحاسى)

ومثل ذلك موقف الشاعر من موكب البطل الذى يهتف له الناس كلهم ، فإن الشاعر يحكم بكلمة واحدة أن "هذا قاتل الناس" ولعلنا نعجب بمثل هذه القدرة على رؤية الأشياء من زاوية واحدة دونما قلق ولا وسواس فليس أيسر علينا نحن المتوسطين والطبيعيين من الناس من أن نقتنع بوجهات نظر متضاربة فلا ندرى إلى أين نتجه وماذا نقرر. إننا نتأرجح بين هذه الفكرة وتلك ، منساقين وراء إحساس مبهم يكمن فينا بأن فى كل منهما جانباً من الحقيقة ولو صغيراً. وليس هذا التأرجح إلا مظهرا أكيدا لإنسانيتنا التى يبقى الضعف إحدى خواصها هذا فضلا عن أن الحقيقة نفسها تملك. فى أغلب الأحيان أوجهاً متعددة متناقضة فى كل منها إمكانيات تبرر وقوعه وصدقه. وهذا هو السر فى أن الحقيقة تستطيع أن تحيرنا وتبلبل ثقتنا فتكمن لنا هنا وهناك وتحرمنا الاستقرار والقدرة على الاختيار . أما شاعرنا إيليا أبو ماضى فهو نموذج نادر المثيل لإنسان يستطيع الإيمان بجهة واحدة من جهات الحقيقة يرفض كل ما عداها. وفى وسعنا أن نورد أمثلة كثيرة من شعره

تدل على هذه القطعية فى التفكير والعناد الصارم فى الحكم. والحق أنه يلوح من شعره شخصاً راسخاً قوياً لا يلين حتى ليضع كل شيء تحت سطوة أفكاره الصارمة. إنه إنسان يواجه الموضوع مرة واحدة ويقطع فيه برأى ثم لا يعود لديه شك على الإطلاق. ولا شيء أبعد عن طبيعته من أنصاف الحلول، من الإبهام واللبس، من الظلال المعتمة. وهذا هو الذى يفسر صراحة معانيه فهو شاعر لا يستعمل الإيحاء مطلقاً.

إن مظاهر هذه القطعية الفكرية تتجلى فى شعر إيليا تجلياً واضحاً لا يملك الناقد إلا أن يلاحظه فهى تبرز فى لغة القصائد وأوزانها وقلة العاطفة فيها . أما اللغة فتكاد تخلو من الاستعارات والتشبيهات والتظليل والتلوين خلوا تاما فلا تطمح إلى أكثر من أن تؤدى المعنى تأدية قاطعة بأقل ما يمكن من الألفاظ وهذا هو الذى يجعل الكلمات ذات معان مقننة ثابتة فى شعره وكأنها آيات دينية لا كلمات تلتمس استثارة العاطفة والتأثير الفنى أما إذا صدف واستعمل الشاعر تشبيها فإنه يحرص على أن يصوغه صياغة محكمة قارصة ويقيسه بالخيط حتى يجيء كما يأتى:

الطل فيها كدموع الدلال والشوك فيها كحديث الغرور

وما يحاوله هنا واضح فهو يريد أن يضع كل كلمة فى موضعها

بلا زيادة ولا نقصان .

وأما الأوزان ، فإن الصرامة فيها تتخذ شكل المحافظة العنيدة على الأشطر والأبيات من أن تمتزج وتذوب في بعضها وتستدير .

والظاهرة الفريدة في شعره: أنه قلما يستعمل "التدوير" بين الأشطر وذلك حتى في القصائد التي يسهل تدويرها ,ولعل التدوير يكون مناقضا في أساسه لليونة الفكر وانطلاقه من القيود وهذا لأنه ـ لو تأملنا ـ مرتبط في أساسه بفكرة العبارة الطويلة. إن الشاعر الذي يدور أبياته يضطر حتماً إلى إطالة العبارة بحيث يكون فيها امتداد وموسيقية وليونة وبذلك يخرج بالضرورة عن حيّز الحقائق الصارمة التي تؤثر أن تصاغ في عبارات قصيرة قاطعة كالتي تكثر في الشعر الجاهلي مثلا وهو شعر يتحاشى التدوير بصورة ملحوظة. ولعلنا لو قمنا بدراسة صور مركزة لتطوير التدوير في الشعر العربي لاستخلصنا في نهاية الأمر أنه كان مظهراً حضارياً ترفا بلغ قمته في شعر العصور التي عرفت المدنية وخرجت من صرامة البداوة وقطعية الحياة في الخيام. ومن ثم فإن قلة ورود التدوير في شعر شاعر معاصر كإيليا أبي ماضي قد يشير ـ إلى حد ما ـ إلى ميله إلى الحقائق المجردة وإيثارها على الوصف والأجواء العاطفية. ولعل هذا يفسر موقفه من الشعر الحر فقد

نقل عنه أنه استنكره ولم يتقبله قط. وما الشعر الحر من -وجهة نظر خاصة- إلا محاولة أراد بها الشاعر المعاصر تطويع شعره للعبارة الطويلة المعقدة المثقلة بالصور والإيحاء . وإيليا كما رأينا لا يحب هذا.

وفى ختام هذه الدراسة الموجزة نحب أن نشير إلى أن هذه الصرامة التى تحد أحياناً من الجمالية فى شعر إيليا تصبح هى نفسها مزية حين ندرس علاقتها بالشكل وكماله فى قصائد مجموعة "الجداول" وإننا لمضطرون إلى التحسر على هذه الصرامة اليوم بعد أن ظهر شعراؤنا الجدد الذين انساقوا مع التيار المعاكس فتحرروا من الشكل كليا وتفككت إطارات قصائدهم وأصبحت سائبة مختلطة الملامح ضائعة التفاصيل .

وإن أكرم تأبين لإيليا أبى ماضى أن نلتفت فى أيامنا الشعرية الحرجة هذه، إلى القوة وكمال الشكل فى قصائده . فنتلقى عنه دروسا فى الإيجاز والوضوح. فلعلنا لا نبالغ مطلقا إذا قلنا إننا، : "حتى بعد انصرام ثلاثين سنة كاملة على صدور مجموعة (الجداول) مازلنا محتاجين إلى أن نتعلم منه دروساً تفيدنا فى سلوكنا نحو مستقبل أكمل للشعر العربى".

الفصل الثالث
إيليا أبو ماضى فى ديوانه (الجداول)

لو أردنا أن نعرف التجديد فى الشعر تعريفاً قصيراً مركزاً لقلنا : إن الشاعر المجدد هو ذلك الذى يقدم فى شعره وجهة نظر جديدة تحدد علاقات لم تؤلف سابقاً بين القصيدة والشاعر من جهة، والقصيدة والعصر كله من جهة أخرى. ولعل تعريفنا هذا صارم - إلى حد ما - بحيث يسقط من الحساب كثيرا من الشعراء الموهوبين الذين قد يشعرون العصر - أول وهلة - أنهم يعطونه جديداً، حتى إذا انصرمت السنوات اتضح أن تجديدهم كان تفصيليا وحسب. فإن هناك فرقا بين أن يكون الشاعر موهوبا وأن يكون مجددا . إن الموهبة الشعرية تتطلب أن يكون الشاعر موهوبا وحسب، وأما التجديد فهو يفترض بالإضافة إلى ذلك ظروفا تاريخية معينة تجعل عصرا ما يتحول من مرحلة إلى مرحلة . وفى مثل هذا الظرف

الزمنى ينبعث الشاعر المجدد.

ووفق هذا التعريف نستطيع أن نحكم بأن إيليا أبا ماضى فى مجموعته الشعرية "الجداول" التى صدرت سنة ١٩٢٧ قد كان شاعراً مجدداً، وأنه أعطى العصر وجهة نظر جديدة إلى الشعر تنبع جدتها من أنها علاقات جديدة لم يألفها العصر بين القصيدة من جهة والفكرة والشاعر والعصر كله من جهة أخرى. على أن هذا الفصل من كتابنا لا يطمح إلى أن يقف أكثر من وقفة قصيرة عند هذه العلاقات المعقدة: العلاقة بين القصيدة وفكرتها ، وهى تتناول موضوع وحدة القصيدة وهيكلها ، والعلاقة بين القصيدة والشاعر الذى أبدعها. وهى تتناول عنصر الحركة فى هيكلها ، والعلاقة بين القصيدة والعصر ، وهى تتناول الجانب الاجتماعى من الشعر ، فإن هذه العلاقة لابد أن تخرجنا من سياق فصل عن مجموعة شعرية معينة إلى سياق نظرى بحت قد يزج بنا فى دروب متشعبة ليس من شأننا أن نخوض فيها الآن ولذلك رأينا أن نكتفى بالإشارة الدالة مرجئين التفصيل إلى فرصة أخرى ندرس فيها الجانب النظرى من القصيدة العربية الحديثة بالمقارنة مع القصيدة القديمة مارين خلال

ذلك بنماذج من شعر إيليا فى الجداول توضح أثره فى تطوير القصيدة العربية.

وإذا كان التجديد فى مجموعة "الجداول" هو الصفة الأولى التى تلفت النظر فإن الصفة الثانية هى - ولا ريب - كونه شعراً ذهنياً ، وهو فى هذا يختلف عن شعر التفاصيل التى يهتم فيها الشاعر بعرض عواطفه ويغمسها فى كثير من الصور والاستعارات والتشبيهات والألوان والموسيقى. إن إيليا لا يبدأ بكتابة قصيدة ما لم تكن لديه فكرة مكتملة لها. وقد بلغ من حب الشاعر للفكرة الذهنية المفروزة أنه لم يكتب قصائد عاطفية على الإطلاق. إننا حقا لا نتجاهل أن فى "الجداول" قصيدتين عاطفيتين هما "المساء" و "تغالى" ولكن ضآلة هذا العدد تجعل القصيدتين دليلا لنا لا علينا. هذا بالإضافة إلى أن العاطفة فيهما ضحلة لا ينبض فيها دفء ولا لون. والواضح أن الشاعر يستعمل القصيدة إطاراً عاطفياً لمجموعة من الأفكار الذهنية. ففى قصيدة "المساء" يخاطب فتاة اسمها "سلمى"

وبدلا من أن يتحدث إليها عن مشاعره يروح يلقى عليها موعظة طويلة:

لا فرق عند الليل بين النهر والمستنقع
يخفى ابتسامات الطروب كأدمع المتوجع
إن الجمال يغيب مثل القبح تحت البرقع
لكن لماذا تجزعين على النهار وللدجى .
أحلامه ورغائبه
وسماؤه وكواكبه

وفى القصيدة كلها لا نجد ولو دليلاً واحداً على أن سلمى هذه ليست رمزاً عاماً للإنسانية كلها.

أما القصيدة الثانية "تعالى" فلعلها أقرب قليلا إلى الإحساس الذاتى حيث الشاعر يخاطب فتاة معينة يحبها ويستعمل الضمير المعبر " نحن" على أن القصيدة لو أمعنا النظر لا تقل موضوعية عن سابقتها ويكاد القارىء يحس بأن الشاعر وفتاته ليسا أكثر من رمز للعاطفة الإنسانية التى يراها الشاعر مكبلة بزواجر التقاليد ونواهيها ولذلك يخاطب الفتاة قائلا:

دعى اللاحى وما صنّف والقالى وبهتانه
أللجدول أن يجرى وللزهرة أن تعبق
وللأطيار أن تشتاق أيارا وألوانه
وما للقلب وهو القلب أن يهوى وأن يعشق؟

وهكذا يتضح أن هذه القصيدة قد كتبت هى الأخرى للتعبير عن فكرة ذهنية وإن كان مظهرها أحفل بالحياة. والحقيقة أن المجموعة فريدة فى بابها فهى تكاد تخلو من الحب خلواً تاماً. وربما كانت قصيدة هى ذات دلالة بعيدة فقد تغنى بطلها بأمه بينما تغنى الآخرون بصديقاتهم.

إن هذا النقص فى العاطفة يبدو حيث تطلعنا فى شعر الديوان. فهذا الشعر شعر أفكار ولا مكان فيه للعواطف. ولعل أبرز مظاهر هذا الاتجاه أن اللغة التى استعملها الشاعر عارية من الصور والظلال والأصداء ولا أثر فيها للحسية مطلقاً. إنها لغة تبلغ فى بساطتها درجة التوتر فالألفاظ موجزة على قدر المعنى المراد تقصد تأديته فى أبسط صورة ممكنة دونما استهداف للمؤثرات الحسية. والشاعر لا يستعمل الاستعارة حين يمكن له الاستغناء عنها بأية صورة. وهو بعيد كل البعد عن السكر بالألفاظ على نحو ما نرى فى شعر المدرسة الشوقية مثلا. وهو كذلك بعيد بعداً تاماً عن الغنائية بكل ما فيها من تلوين وكأنه يضحى بالعاطفة من أجل الفكرة.

والحق أنه لو صح أن يوصف شعر بالزهد لكان شعر إيليا شعراً زاهداً. ولعل الشاعر أن يحتج علينا ونحن نصف شعره هذا الوصف فهو معروف بنفوره من النسك والرهبنة كما تدل أبياته المشهورة:

إن تلك العزلة نسكاً وتقى فالذئب راهب

وعرين الليث دير حبه فرض وواجب

ليت شعرى أيميت النسك أم يحيى المواهب

كيف يحيى النسك إثما وهو إثم ؟ لست أدرى

على أن نفور إيليا أبى ماضى من الزهد فى الحياة لا يبرئه من أن يكون زاهداً فى قصائده. إن هذا الشعر يكتفى بالكفاف فلا يطلب فى الألفاظ حرارة تشعل حواس القارىء، ولا يهمه التلوين الذى يضيف دفئاً إلى الشعر ويمنحه بريقاً. وليس يعنيه أن يكون عاطفياً بحيث يثير حماسة الجمال. كل ما يعنيه أن يؤدى المعنى بأقل ما يمكن من "الكماليات" ولعل هذا الزهد الشعرى دليل على زهد فى الحسّيات لدى الشاعر نفسه. فما الشعر بأكثر من ظل أمين للحياة مهما حاول الشاعر أن يخفى الحقيقة.

وبعد . ففى وسعنا أن نلتمس الأدلة على زهد إيليا فى

جوانب أخرى من الديوان. أما رأينا كيف شرب بطل القصيدة المعنونة "هى" نخب أمة بينما حيا الآخرون حبيباتهم؟ ثم إن الفكرة التى لبست أكثر من ثوب واحد فى المجموعة هى: أن الوجود أهم من الفرد بحيث تصح التضحية بالثانى من أجل الأول. إن هذا الحكم قد يكون صحيحاً بالنسبة للمطلق أو حتى بالنسبة للحقيقة غير أنه لا يمكن أن يكون كذلك بالنسبة لكائن حى. فالحياة بطبعها ترفض الاعتراف بأن أى كيان آخر أجدر بالبقاء منها هى وإلا لم تكن حياة ولن يتاح لإنسان أن يضحى بنفسه من أجل الوجود إلا برياضة عاطفية باهظة. أغلب الظن أنها تخرجه من إنسانيته أولا.. وإيليا أبو ماضى فيما يلوح قد قام بهذه الرياضة فهو يحاول فى كل شعره أن يتناسى كيانه الفردى تناسياً تاماً ويعيش من أجل العالم. وخير مثال لهذا أنه يلقى "علبقة" مؤذية تحاول أن تقتله وهو يمر فى غابة فلا تكون الرغبة فى البقاء هى السبب فى فراره منها وإنما تتحكم فى ذلك اعتبارات غير فردية تعبر عنها الأبيات الآتية:

لم أهب كل الذى عندى ولم يفرغ وطابى

أنا نهر لم أتمم بعد فى الأرض انسيابى
أنا روض لم أذع كل عبيرى وملابى
أنا نجم لم يمزق بعد جلباب الضباب
أنا فجر لم تتوج فضتى كل الروابى
فإذا لم يبق فى غيمى ماء لانسكاب
وإذا ما صرت كالعليق تمثال اكتآب
لا يرجينى محتاج ولا يطمح ساب
فاجذبينى إن يكن منى نفع للتراب

إن الموت فى هذا الجواب لا يحمل سمة فردية وإنما يرى الشاعر فيه خسارة للوجود فى مخلوق لم يمنح الأرض كل ما يستطيع أن يمنحه وهذا غاية فى البعد عن الحس الفردى المألوف فى حياة الكائنات الحية جميعا .

ومن مظاهر هذه الفكرة قصيدة "الغدير الطموح" ومنها يبدو أن الشاعر لا يستحسن الطموح. وهذا قريب من الزهد وهو أبعد ما يكون عن الفردية المتحمسة التى تندفع دائما نحو طلب المزيد من الحياة. وأما قصيدة (الطين) فمجمل فكرتها أن الأفراد كلهم سواء فى نظر الطبيعة، غنيهم وفقيرهم، وهى فكرة وردت غير مرة فى المجموعة وفيها أيضا دعوة إلى الزهد والتواضع

الكامل والبعد عن الطموح. إنها باختصار ثورة على الفردية.

ولا يفوتنا في ختام هذا الجزء من البحث أن نلتفت إلى قول الشاعر:

ولا يكن للخصام قلبك مأوى

إن قلبي للحب أصبح معبد

فالهتافة في الشطر الثاني نابضة بالعواصف. وإن كانت متجهة إلى الإنسانية كلها لا إلى فرد معين. والواقع أنني أشك كثيرا في أن يستطيع الإنسان الذي لا يحب نفسه أن يحب الإنسانية ولعله غريب أن إيليا أبا ماضي كاهن معبد الحب هذا، يبقى يصلي للآخرين ويرفض أن يصلي لنفسه.

ومن الملامح البارزة في مجموعة "الجداول" أن الشاعر متأثر فيها من جهات كثيرة بكتاب الإنجيل، ونحن نملك من الأدلة ما يجعلنا نميل إلى الاعتقاد بأنه تأثر بالترجمة العربية للكتاب، ويتجلى هذا التأثر في مظاهر كثيرة كالأشكال والموضوعات واللغة.

أما من جهة الشكل فقد أخذ إيليا عن الإنجيل أسلوبه في عرض القصص القصيرة الرمزية والأمثال ونجد نماذج

لهذا في قصائده: "الحجر الصغير" و "الضفادع والنجوم" و "الغدير الطموح" و "التينة الحمقاء" وهي كلها قصص شعرية قصيرة رمزية المغزى وقد استعملها الشاعر ليؤدي بها طائفة من آرائه ومواعظه وسنقف عند واحدة منها ـ على سبيل المثال ـ وهي قصيدة "التينة الحمقاء":

وتينة غضة الأفياء باسقة

قالت لأترابها والصيف يحتضر

بئس القضاء الذى فى الأرض أوجدنى

عندى الجمال وغيرى عنده النظر

لأحبسن على نفسى عوارفها

فلا يبين لها فى غيرها أثر

كم ذا أكلف نفسى فوق طاقتها

وليس لى بل لغيرى الفىء والثمر

لدى الجناح وذى الأظفار بى وطر

وليس فى العيش لى فيما أرى وطر

إنى مفصلة ظلى على جسدى

فلا يكون به طول ولا قصر

ولست مثمرة إلا على ثقة

أن ليس يطرقنى طير ولابشر

عاد الربيع إلى الدنيا بموكبه

فزينت واكتست بالسندس الشجر

وظلت التينة الحمقاء عارية

كأنها وتد فى الأرض أو حجر

ولم يطق صاحب البستان رؤيتها

فاجتثها فهوت فى النار تستعر

من ليس يسخو بما تسخو الحياة به

فإنه أحمق بالحرص ينتحر

هذه القصة تذكر بالأقاصيص التى نقلت عن المسيح ـ عليه السلام ـ فى كتاب العهد الجديد وهى ترتكز إلى الطبيعة فى الحالتين. إنها بمجموعها وعظ أسلوبه التمثيل بما هو مفهوم عند الناس قريب من مداركهم. فالتينة شجرة ورد ذكرها مرارا فى الإنجيل. ولعلنا كلنا نتذكر حكاية المسيح عندما كان يسير فى اتجاه المدينة ذات صباح فأحس بالجوع وراح يلتمس ثمراً يقتات به فوقع على شجرة تين، إلا أنه حين بلغها وجدها لا تحمل ثمرا وليس عليها غير الورق فما كان منه إلا أن لعنها قائلا "لا يكن لك ثمر بعد" وتقول الحكاية: إن التينة يبست بعدها ولم تثمر قط، وبعد، أفليس فى

تينة إيليا مـلامـح مـن تينة المسيـح هذه؟ ألا نراها تطوى نفسـها على ما تملك من قدرة وخـصوبة وتقبض كـفها فلا تمنح الحياة لأحـد؟ أو لا تحل عليها الـلعنة فورا؟ أو ليس فـى اقتلاع صاحب الحـقل لها وإلقائه بها فـى النار التفـات من الشاعر إلى تلك الفقـرة فى الإنجيل : كل شجرة لا تنتج ثمراً جـيداً تقطع ويلقى بها فـى النار" ولقد وردت هذه الفكرة فى مـجموعـة الشاعر فى أكـثر من صـورة واحــدة. قـال فـى القـصـيـدة التى سـمـاها "الفاتحة" :

كل نجم لا اهتداء به لا أبالى لاح أو غـربا

كل نهر لا ارتــواء بـه لا أبالى سال أو نضبا

والحق أن قـصـائد إيليـا هذه لـيـست إلا تطوراً شـعـرياً لأمـثال الإنجـيل المشـار إليـهـا تكاد تسـتـعـمل عناصـرها نفسـها.

ونلمس ثانى مـظاهر التـأثر فـى تفـاصـيل القـصـائد فـى (الجداول) فكـثيراً مـا نجد تشـبيهـات إنجيليـة هنا وهناك كما فى هذين البيتين:

إن بعض القــول فــن فاجعل الإصغاء فنا

تلك كالحقل يرد الـــ ـــكيل للزراع طنا

إن هذا التشبيه يذكرنا بالحقول الكثيرة التى يرد ذكرها فى كتاب العهد الجديد. هذا فضلاً عن أن الفكرة نفسها مأخوذة مباشرة من مثل القصة الآتية من أقاصيص المسيح: خرج الزارع ليزرع زرعه وفيما هو يزرع سقط (بعضه) فى الأرض الصالحة فلما نبت صنع ثمراً مائة ضعف" وهذه استعارة:

كلما أفرغت كأسى زدت فى كأسى دنا
فهى بالإنفاق تبقى وهى بالإمساك تفنى

وهى استعارة تذكرنا بعبارة فى الإنجيل "كل من له يعطى فيزداد، ومن ليس له فالذى عنده يؤخذ منه".

ولابد لنا من أن نلتفت إلى أن إيليا يستعمل الطبيعة فى شعره كثيرا ليؤدى بها مواعظه الاجتماعية وهذا الأسلوب الذى اتبعه المسيح كما نراه فى الإنجيل. وليست تفاصيل إيليا هى وحدها الإنجيلية فإن كثيرا من آرائه وأفكاره تنزع مباشرة من مبادىء المسيح ومواعظه. مثال ذلك فكرة هذين البيتين من قصيدة "ريح الشمال":

هم فى الشراب الذى نحتسى وهم فى الطعام الذى نأكل
وهم فى الهواء الذى حولنا وفى ما نقول وما نفعل

الضمير يعود إلى الغابرين من البشر الذين يحس الشاعر بوجودهم إحساساً يذكر بقصة المسيح ليلة عيد الفصح قبل "تسليمه" المزعوم (١) فقد ورد في الإنجيل "أخذ يسوع الخبز وبارك وكسر وأعطى التلاميذ وقال: خذوا وكلوا هذا هو جسدي . وأخذ الكأس وشكر وأعطاهم قائلا : اشربوا منها كلكم لأن هذا هو دمي" ومن هذا نفسه قول إيليا أبي ماضي في قصيدته "في القفر":

خلت في القفر أنني صرت وحدي

فإذا الناس كلهم في ثيابي

والفكرة هنا صدى لما روى عن المسيح عليه السلام في الإنجيل من أنه سيقول لمن لا يعرفه من الناس: جعت فأطعمتموني، وعطشت فسقيتموني، كنت غريبا فآويتموني . عريانا فكسوتموني، مريضا فزرتموني. وإنهم سيجيبونه : متى رأيناك غريبا فآويناك أوعريانا فكسوناك؟" وأن المسيح سيرد عليهم "فعلتم هذا بأحد أخوتي" ألا يؤدي حكم المسيح هذا إلى عين فكرة إيليا أبي ماضي: "فإذا الناس كلهم في ثيابي"؟

على أن الأدلة اللغوية تبقى هي الأدلة الكبرى على تأثر

إيليا أبى ماضى بالإنجيل . ولابد لنا فى بداية هذه المرحلة من بحثنا أن نشير إلى ما نعتقد من أن هذا التأثر بالإنجيل قد تم عن طريق الترجمة العربية ونحن لا نستند فى عقيدتنا هذه إلى مجرد منطقية الفكرة وحسب وإنما أيضا إلى ملامح شبه كثيرة نلمسها فى لغة الإنجيل، وتجمعهما هذه البساطة التى يتعمدها الإنجيل فيما يلوح التماسا للقطعية فى التعبير. فالعبارات تستهدف أن تؤدى المعنى واضحا بحيث لا يلتبس على الذهن شئ فيه. وقد تحاشى المترجم استعمال التظليل والتلوين خوفاً من أن تصبح الألفاظ موضعاً للتأويل العاطفى وعبث الغنائية ولعله يحمل عين الفكرة التى حملها القرآن الكريم عن الشعر : (وما علمناه الشعر وما ينبغى له) إن هذه النظرة إلى الشعر مألوفة فى تاريخ الديانات والحركات السياسية . فالرسل والمصلحون والدعاة إلى المذاهب يلتمسون لغة لا تحتمل التأويلات العاطفية ولا تلعب بها مرونة الأغانى وزئبقية الظلال الشعرية. وقد تهرب مترجم الإنجيل العربى من الإيحائية وآثر عليها صرامة القطعية ورصانة العرى من الظلال والألوان حتى بات

النص مشوبا بالجفاف وشيء من الصلادة لا يتناسب مع الروحية والجمال في أصل الكتاب وترجماته الأخرى.

هذه المظاهر التي هي صفة خاصة في الترجمة العربية للإنجيل تتجلى في شعر إيليا في أغلب الأحيان. وأبرز مظاهرها أن الشاعر يقسم أفكاره إلى أقسام مفروزة فرزاً واضحاً قاطعاً، ويقسم عباراته إلى وحدات قصيرة منفصلة يتحاشى فيها الليونة والاندماج وقد يراعي تساوي الأطوال مراعاة صارمة كما في قوله في قصيدة "الطين":

أأماني كلها من تراب؟

وأمانيك كلها من عسجد؟

أأماني كلها للتلاشي

وأمانيك للخلود المؤكد؟

ومن مظاهره أيضا أنه يتحاشى "التدوير" في أبياته ـ قدر الإمكان ـ وذلك حتى في وزن كالخفيف الذي نتجه في عصرنا إلى تغليب التدوير عليه.

والواقع أن التدوير مصاحب للعبارات اللينة المتموجة الحافلة بالعاطفة والموسيقى . ومن ثم فإن قلة وروده تشير إلى صرامة الفكرة وقسوة الصيغة كما يبدو في

الأبيات الآتية من قصيدة "الطين" نفسها:

أدموعى خل ودمعك شهد؟ وبكائى ذل ونوحك سؤدد؟
وابتسامى السراب لارى فيه وابتساماتك اللآلىء الخرد؟
فلك واحد نطل كلينا حار فيه طرفى وطرفك أرمد
قمر واحد يطل علينا وعلى الكوخ والبناء الموطد
إن يكن مشرقا لعينيك إنى لاأراه من كوة الكوخ أسود
النجوم التى تراها أراها حين تخفى وعندما تتوقد
لست أدنى على غناك إليها وأنا مع خصاصتى لست أبعد

ألا تلوح هذه الأبيات صارمة فى عباراتها؛ قاطعة فى معانيها وكأن لا نقض لها على الإطلاق؟ إنها أبيات جازمة فى أحكامها قوية فى أدائها لحمولتها من المعنى، وقد اقتصدت فى استعمال الألفاظ. ومثل هذا المنحى يجعل من السهل أن يتحاشى الشاعر تدوير أبياته، لأن التدوير فى ذاته نوع من التلوين الخفيف يضفى موسيقى شعرية وتموجا. وحسبنا لكى نثبت من هذا أن نقرأ بيتين مدورين من القصيدة نفسها.

ألك النهر؟ إنه للنسيم الرطب درب وللعصافير مورد
وهو للشهب تستحم به فى الصيف ليلا كأنها تتبرد

هنا يتجلى كيف يساعد التدوير على إضفاء نغمة على البيت . لأنه يمد العبارة ويطليها بينما يقصها التقسيم الى شطرين قصا صارما ويجعل الشاعر يميل إلى إنهاء العبارة عند آخر الشطر الأول. وربما كان هذا هو السبب فى أن كثيرا من القصائد الجاهلية ذات الوزن الخفيف لم تعرف التدوير فالأساس فى هذا أن الأمم فى بداوتها وصباها تستعمل تفكيرها وانبساطة وقلة التعقيد فيه. والإنجيل لا يشذ عن هذه القاعدة كما نلحظ فى ترجمته العربية.

وقد يكون من الحق أن نلاحظ أن الإنجيل وسائر نصوص الآداب القديمة . لم تخل من العبارات الطويلة ولعل ذلك يلوح أول وهلة مناقضاً لحكمنا السابق. غير أنه فى الواقع لا يخرج عنه إلا ظاهريا فإن العبارة الإنجيلية الطويلة ليست فى الحقيقة إلا مجموعة من عبارات قصيرة موحدة فهى، إذ تطول إنما تستعمل أساليب أخرى تجعلها فى حكم سلسلة من العبارات القصيرة الواضحة . والواقع أنها تقسم نفسها بأسلوب ما إلى بضع عبارات أقصر وهذا نموذج من الترجمة العربية للإنجيل : "جيل شرير فاسق يطلب آية ولا تعطى له آية

يونان النبى، لأنه كان فى بطن الحوت ثلاثة أيام وثلاث ليال، وهكذا يكون ابن الإنسان فى قلب الأرض ثلاثة أيام وثلاث ليال"

وسنلاحظ أن كاتب هذه الأسطر قد استعمل أسلوب التكرار حين طالت العبارة كما يأتى:

جيل شرير فاسق

يطلب آية

فلا تعطى له آية

إلا آية يونان النبى

إن تكرار كلمة (آية) قد قسم العبارة بضعة أقسام جزئية. وهذا دليل ضمنى على أن أسماع الناس فى تلك الأيام البعيدة كانت تألف العبارة القصيرة ومن ثم لم يستعمل الكاتب ضميراً مكان كمة (آية) أما العبارة الثانية فإن التكرار فيها قد كان بأسلوب آخر هو أسلوب الازدواج والتقابل.

(١)	(٢)
لأنه كان	وهكذا سيكون ابن الإنسان
فى بطن الحوت	فى قلب الأرض
ثلاثة أيام	ثلاثة أيام

وثلاث ليال وثلاث ليال

ولقد قام هذا الأسلوب بعملية التقسيم فلم تعد العبارة طويلة. ولنعد الآن إلى شاعرنا لنلاحظ مدى تأثره بهذا الأسلوب الإنجيلي في تقسيم عباراته، لنلاحظ المقابلة في هذين البيتين في قصيدة "بردى يا سحب":

كل نجم لا اهتداء به لا أبالي لاح أو غربا
كل نهر لا ارتواء به لا أبالي سال أو نضبا

وفي هذين البيتين من قصيدة ريح الشمال:

إلى أيما غابة تركضين ألا مستقر؟ ألا موئل؟
وكم تعولين وكم تصرخين كعصفورة راعها الأجدل؟

وفي هذا البيت من قصيدة "السجينة":

فليست تحيي الأرض عند شروقها
وليست تحيي الشمس حين تغيب

والتكرار في كل هذه النماذج لفظي كتكرار كلمة "آية" في العبارة الإنجيلية.

وسنكتفي من الشواهد بهذا، وقد مرت أمثلة أخرى في هذا المقال يمكن الرجوع إليها.

ومن مظاهر هذه الإنجيلية في الأسلوب أن الشاعر يقسم قصائده دائما أقسام مفروزة فرزاً صارماً يفصل بينها

بفراغ . ففى قصيدة (الحجر الصغير) كانت الخاتمة بيتاً واحداً منفصلاً انفصالاً تاماً عما قبله وسننسخ البيت وما قبله لتوضيح ما نقول:

وهوى من مكانه وهو يشكو الأ   رض والشهب والدجى والسماء

فتح الفجر جفنه فإذا الطو   فان يغشى المدينة البيضاء

إن القارىء يحس هنا أن البيت الأخير منعزل لايرتبط بما قبله حتى ولو بواو استئنافية تعطى العبارة نوعاً من الصلة بما قبلها . والواقع أن صياغة الموضوع كانت تقتضى أن يجعل الشاعر الخاتمة فى أكثر من بيت واحد، لكى يصف مشهد الطوفان، ويعادل به جوانب القصيدة ويعطى للجو أهمية أكبر. غير أن قطعية الشاعر فى التعبير جعلته يكتفى بعبارة واحدة صارمة ختم بها القصيدة وهذا ينسجم مع ميله إلى الحقائق وتغليبه إياها على الصور والظلال والألوان.

وفى ختام هذا الفصل نحب أن نشير إلى أن كل دراسة تقييمية لمجموعة "الجداول" ينبغى أن تدخل فى نطاقها الاعتبارات التأريخية التى أحاطت بهذه المجموعة فنلقى ولو نظرة سريعة على شعر معاصريه. وإنه لحق لابد أن نعترف به أن إيليا أبا ماضى لم يتمتع فى أذهان القراء

بالمنزلة التى تمتع بها معاصروه الكبار. وأغلب الظن أن سبب هذا هو خروجه على المألوف اللغوى. والشعر قبل الحرب العالمية الثانية قد كان ومازال يعد حصيلة لغوية ينظر فيها إلى سلامة التعبير قبل كل شىء. ولئن احتفظ شعر المعاصرين لإيليا بالديباجة العربية والنمط اللغوى الدارج فى الشعر، فإن إيليا خرج من ذلك إلى نمط جديد فتح للشعر العربى بابا إلى آفاق جديدة تضعه فى مكان مقابل مكان شوقى فى فضله على بعث الحياة فى الشعر. فإذا كان شوقى هو خالق الغنائية المبدعة فى شعرنا المعاصر، فإن إيليا بحق خالق الاتجاه الحديث كله.

---

(١) فى القرآن الكريم أن المسيح لم يقتل ولم يصلب وإنما قتل اليهود شبيها له (وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم) وهذا هو المعقول لأن من غير الممكن أن يبعث الله نبياً ثم يجعله يقتل، وإنما يحمى الله أنبياءه من مثل هذا المصير.

فهرس الكتاب

رقم الإيداع : ١٧٩٥٤ / ٩٩

الأمل للطباعة والنشر

قسيمة اشتراك

إصدارات الهيئة العامة لقصور الثقافة

الاسم : ....

العنوان : ....

رقم التليفون : ....

حوالة بريدية رقم : .... باسم الهيئة العامة لقصور الثقافة بمبلغ :..........

التوقيع :

م	اسم السلسلة	موعد الإصدار	قيمة الاشتراك ٦ أشهر		قيمة الاشتراك سنة كاملة	
١	أصوات أدبية	نصف شهرية	١٢		٢٤	
٢	إبداعات	نصف شهرية	٦		١٢	
٣	كتابات أدبية	شهرية	١٢		٢٤	
٤	آفاق الترجمة	شهرية	١٢		٢٤	
٥	آفاق الكتابة	شهرية	٦		١٢	
٦	الذخائر	شهرية	٣٠		٦٠	
٧	ذاكرة الكتابة	شهرية	١٨		٣٦	
٨	مطبوعات الهيئة	شهرية	١٢		٢٤	
٩	الدراسات الشعبية	شهرية	١٢		٢٤	
١٠	عين صقر	شهرية	٦		١٢	
١١	مجلة الثقافة الجديدة	شهرية	٦		١٢	
١٢	مجلة قطر الندى	نصف شهرية	١٦		٣٢	
١٣	مجلة آفاق المسرح	فصلية	٤		٨	
١٤	آفاق الفن التشكيلي	شهرية	٢٤		٤٨	
١٥	الجوائز	شهرية	٦		١٢	
١٦	آفاق السينما	فصلية	١٨		٣٦	

ضع علامة (✓) أمام السلاسل التى تريد الاشتراك فيها فى المربع الخاص بمدة ستة أشهر أو سنة كاملة

ترسل على عنوان الهيئة العامة : ١٦ أ ش أمين سامي – قصر العينى – القاهرة

ت : ٣٥٦٤٨٤١ – ٣٥٦٤٨٤٢ – فاكس . ٣٥٦٤٢٠٢

الرقم البريدى : ١١٥٦٢

جنيهان

الأمل للطباعة والنشر